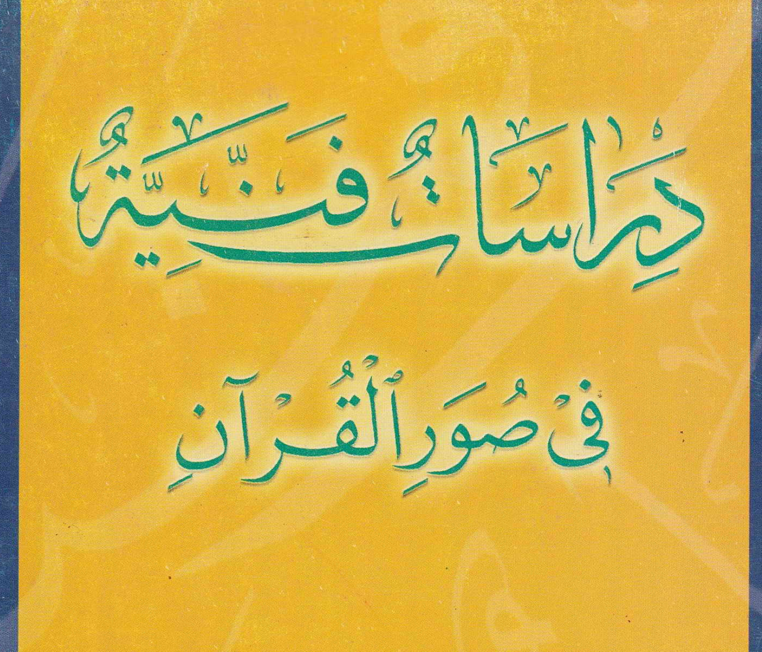
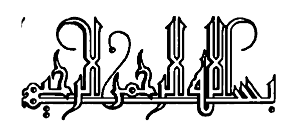


دراسات فنية

في صور القرآن

الدكتور محمود البستاني



دِرَاسَاتٌ فَنِّيَّةٌ

فِي صُوَرِ ٱلقُرْآنِ



الدّكتور محمود البستاني

البستاني، محمود، ١٣١٦ ـ
دراسات فنّية في صُور القرآن / محمود البستاني. ـ مشهد: مجمع البحوث الاسلاميّة، ١٤٢١ق. = ١٣٧٩ ش.
٧١٥ ص.
ISBN 964-444-335-7
فهرستنويسى بر اساس اطلاعات فيپا.
كتابنامه به صورت زيرنويس
١. قرآن ـ ـ مسائل ادبى. ٢.قرآن ـ ـ علوم قرآنى. الف. بنياد پژوهشهاى اسلامى. ب.عنوان
٩ ج ٧٧ الف / BP ٨٢ ٢٩٧/١٥٣
كتابخانه ملّى ايران ٩٥٠٨ ـ ٧٩م



دراسات فنّيّة في صور القرآن

الدكتور محمود البستانيّ

تصميم الغلاف: سيد مسعود فرهنگ
الطبعة الاولى: ١٤٢١ق. ١٣٧٩ش
١٠٠٠ نسخة
الطباعة: مؤسّسة الطبع التابعة للآستانة الرضويّة المقدّسة
الثمن ٢٣٠٠٠ ريال

مشهد ـ ص. ب ٣٦٦ ـ ٩١٧٣٥ الهاتف ٥ ـ ٨٢١٠٣٣ ـ E-mail: islreafn@emamreza.net

مركز التوزيع: شركة بهنشر، المكتب المركزي: مشهد، الهاتف ٧ ـ ٨٥١١١٣٦، الفاكس ٩٧٥٢٠

سورة البقرة

قال الله تعالى في وصف الكافرين: **﴿ختم الله على قلوبهم و على سمعهم و على أبصارهم غشاوة...﴾**[1]

لو تأمّلتَ هذه الآية الكريمة، لوجدت أنّها تشتمل على صورتين فنّيتين، هما: الصورة القائلة (ختم الله على قلوبهم و على سمعهم)، و الصورة القائلة (و على أبصارهم غشاوة). و لعلّك تتساءلُ - عن الفارق بين هاتين الصورتين: الصورة القائلة بأنّ الله تعالى قد طبع أو خَتَم علىٰ قلب الكافر و علىٰ سمعه... و الصّورة القائلة بأنّ الله تعالى قد جَعَلَ علىٰ بَصَرِ الكافر غشاوة، ألم يكن من الممكن مثلاً أن يقول النصّ (ختم الله على قلوبهم، وعلى سمعهم، و على أبصارهم) بحيث يجعل صفة (الختم) على كلٍّ من القلب و السمع والبصر؟ إلّا أنّ الملاحظ أنّ النص قد خصّص كلّاً من القلب و السمع بطابع (الختم)، وخصّص البصر بطابع الغشاوة، فما هو السّر الفنيّ وراء ذلك؟

قبل أن نُجيبك علىٰ هذا التساؤل، ينبغي أن نتبيّن أولاً طبيعة الصياغة لهاتين الصورتين، و ما ترمزان إليه من الدلالات.

الصورة الأُولى تتضمّن استعارةً أو رمزاً هو : عمليّة (الختم) على قلب الكافر وسمعه، و معنىٰ (الختم) هو : أن تضع مادّةً ما على الشيء بحيث تسدّه، كما تلاحظ ذلك مثلاً فيما تضعه الدوائر الحكومية من الأختام علىٰ المحالّ التجارية أو الدور التي يُراد

---

[1] ١ـ البقرة/٧.

حجزها، و هذا يعني أنّ (الختم) هو : سدُّ الشيء، حيث استعار النص القرآني هذه الصفة المادّيّة للشيء، و خلعَهَا علىٰ القلب و السمع، فجعل للقلب قفلاً تُسدُّ أمامَهُ أبواب الفهم والإدراك و التعقّل. و ممّا يساعدنا علىٰ استخلاص هذا المعنىٰ، أنَّ النصّ القرآني الكريم يقول في سورة أُخرى (سورة محمد ص) في وصف قلوب الكافرين (أم علىٰ قلوب اقفالها ؟) فجعل الأقفال (رمزاً) لانسداد الفهم و الإدراك بالنسبة إلىٰ قلوب الكافرين.

و المهمّ هو : أن نلاحظ أنّ عمليّة «الانسداد» للقلب و السمع، تتناسب مع طبيعة هذين الجهازين المُعدَّين لالتقاط الحقائق و الأصوات، بحيث إذا سُدّت أبوابهما لما أمكن للقلب أن يعيَ، و لا للأذن أن تسمع، و هذا بخلاف جهاز «البصر» الذي خلع عليه النصّ طابع «الغشاوة»، حيث لا تتناسب هذه الصفة مع جهازي القلب و السمع بقدر ما تتناسب مع جهاز البصر لكن ـ كما سترىٰ ـ عندما تواجهك صورة (و علىٰ أبصارهم غشاوة)، تلاحظ أنّك أمام (رمز) يختلف عن الرمز الذي لحظته بالنسبة إلى القلب و السمع، فقد خلع النصُ علىٰ (البصر) طابع الغشاوة، و الغشاوة معناها (الغطاء)، بينما خلع النص على القلب و السمع طابع «الغلق أو السدّ»، و السّر الفنّيّ وراء ذلك، هو : أنّ البصر بالرغم من إمكان جعله مسدوداً،كما لو أغلق الكافر عينيه مثلاً، إلّا أنّ النص القرآني في صدد أن يوضّح بأنّ الله تعالى هو الذي جعل الكافر – نتيجة سلوكه المعاند – عديم البصر، و لذلك لابدّ من وضع شيء على بصره من الخارج، حتّى يُحجزه من النظر إلى ما حوله، و هذا ما يتناسب مع «الغطاء»، لأنّ وضع أبسط غطاءٍ علىٰ البصر كافٍ في منعه من عمليةِ الإبصار، و هذا ما يفسّر سببَ عدم انسحاب هذه الصفة على القلب و السمع، و ذلك لأنّ الغطاء لو وضع على القلب أو الأُذن، فحينئذٍ لا يمنع هذا الغطاء من عملية الإدراك و الاستماع، فلو قُدِّر لكَ أن تضع غطاءً علىٰ أذنِ أحد الأشخاص، فهذا لا يحجز الأُذن من وصول الأصوات إليها، و كذلك القلب. و هذا علىٰ العكس من (الختم) الذي يعني وضع مادة تسدُّ جميع المنافذ التي يتسرّبُ إليها الإدراك.

إذن : قد أمكنك أن تُدرك جانباً من الأسرار الفنيّة وراء هذين الرمزين اللذين انتخبهما النص القرآني – و نعني بهما : الختم علىٰ قلب الكافر و سمعه، و الغشاوة على

بصره – حيث استهدف من وراء ذلك أن يُشير بهذين الرمزين إلى الانغلاق التام في ذهنية الكافر، فيما لا أمل في إصلاحه أبداً، مادام قلبه – و هو مركز الهداية ـ قد ختم عليه، و ما دام سمعه – و هو الحاسة التي يمكن لها أن تستمع إلىٰ القول و تُفيد منه – قد ختم عليه أيضاً،و مادام البصر – و هو الحاسة التي يمكن أن تفيد من النظر إلى الظواهر الكونية الدالّة علىٰ وجود الله تعالى و إبداعه – قد وضعت الغشاوة عليه.

و أخيراً، أمكنك أيضاً أن تدرك الفارق بين صورتي (الختم) و (الغشاوة) من حيث علاقتهما بعملية عدم الإدراك الذي يطبع ذهنيّة الكافر، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال الله تعالى في وصف المنافقين: ﴿اولئك الذين اشتروا الضلالة بالهُدىٰ فما ربحت تجارتهم و ما كانوا مهتدين﴾[١]

هذه الآية الكريمة تتضمّن صورة فنيّة هي : الاستعارة. و أحسبك أنّك علىٰ إحاطة، بأنّ الصورةَ الاستعارية تعني : إكساب الشيء صفة شيء آخر. بمعنى : انّ النص القرآني الكريم قد استعار، من إحدىٰ العمليات الاقتصادية، صفة (البيع و الشراء)، و خلعها علىٰ ظاهرةٍ معنوية تتّصلُ بالهدىٰ و الضلالة.

كما أحسبك تُدرك، بأنَّ الصورة الفنيّة تكتسب عُنصر الأهميّة بقدر ما تتميّز بالوضوح و بالبساطة و بالأُلفة. و لا أظنُّك تتردّدُ لحظةً بأنّ الاستعارة الّتي نتحدّث عنها، تظلُّ من الوضوح و الأُلفة و البساطة، بنحو لا تخفىٰ دلالتها حتّىٰ علىٰ من لاحظَّ له من الثقافة الأدبيّة. حيث أنّ ظاهرة البيع و الشراء تُعدّ خبرةً يومية يحياها البشر جميعاً، كما أنّ كلّاً من الهدىٰ و الضلالة، لا تكاد تغيب عن الخبرات الفكرية التي يعيها البشر أيضاً.

لكن، ما ينبغي أن تضعه في اعتبارك، هو : أنّ الوضوح و البساطة و الأُلفة، إنّما تكتسب اهميتها الفنيّة فلأنّها تقترن بعنصر «العمق»، أي : التعبير عن أعمق الأفكار وأدقّها، من خلال اللغة المألوفة، البسيطة، الواضحة، و هذا ما يمكنك أن تلحظه في

١ـ البقرة / ١٦.

الاستعارة المشار إليها. فالنصّ القرآني الكريم، قبل أن يُقدّم لنا هـذه الاسـتعارة، كـان يتحدّث عن المنافقين : من خلال العرض لنماذج من سلوكهم، حيث يقول الله تعالى (ومن النّاس من يقول آمنّا بالله و باليوم الآخر... يخادعون الله و الذين آمنوا... في قلوبهم مرض، فزادهم الله مرضاً... و إذا قيل لهم : لا تفسدوا في الأرض قالوا إنّما نحن مصلحون... و إذا قيل لهم آمنوا... قالوا أنؤمن كما آمن السّفهاء... و إذا لقوا الّذين آمنوا، قالوا : آمنّا، و إذا خلَوا إلى شياطينهم، قالوا : إنّا معكم، إنما نحن مستهزؤن...)، فالملاحظ، أنّ هذه النماذج من سلوكهم، مثل : مخادعتهم الله و المؤمنين، و مثل قولهم للمؤمنين بأنّهم منهم، و قولهم لشياطينهم: إنّهم معهم، و قولهم لهؤلاء الشياطين بأنّهم يهزأون من المؤمنين... مثلُ هذه الأقوال التي تعتمد المخادعة و الاستهزاء قد يخيّلُ لأصحابها بأنّهم أذكياء مـثلاً، و أنّ لديهم تجارب اجتماعيةً، قد نجحوا في تمريرها علىٰ الآخرين.

لذا، فإنّ النصّ القرآني الكريم، تقدّم بالردّ المُفحم علىٰ هؤلاء الذين خُيِّل إليهم أنّهم – من خلال ذكائهم الاجتماعي المزعوم – قد ربحوا الموقف، و حققوا طموحاتهم التي يتطلّعون إليها. ردّ عليهم، بصورة استعارية تتناسب مع الموقف، حينما أوضح بأنّ هؤلاء لم يربحوا في تجارتهم، بل إنّهم مارسوا عملية بيع للهدىٰ و عملية شراء للضلالة.

إذن : جاءت الاستعارة متناسبة مع عملية البيع و الشراء و حسابات الربح المترتّب عليهما، و المهمّ هو عمق هذه الصورة الاستعارية من جانب، و بساطتها من جانب آخر، أمّا بساطتها فقد حدّثناك عنها، و أمّا عمقها فيتمثّل في أنّ عملية البيع و الشراء، تـقترن دائماً بإشباع الحاجة لدىٰ البائع و المشـتري، و أنّ العـمل التـجاري يسـتهدف كسب الأرباح، و إلّا كانت التجارة عمليّة عبثٍ لو لم يترتّب عليها الرّبح. لذا عند ما خيّل إلى المنافقين بأنّهم قد ربحوا – في تجارتهم المنافقة – إنّما كانوا مخطئين في تقديرهم، لأنّ المطلوب أن يربح الشخص جانب (الهدىٰ) في حين أنّهم قد اشتروا الضلالة بالهدى، وهذا هو منتهىٰ الخسارة التي لا يرتضيها من يمتلك أدنى مسكةٍ من العقل.

إذن : للمرّة الجديدة، نلفت نظرك إلى أهميّة هذه الاستعارة التي طبعتها سمة العمق، من حيث كونها جاءت في سياق سلوك المنافقين الذين وصفهم النصّ – في آيات سابقة

علىٰ الاستعارة - بأنّهم كانوا يخادعون اللّه تعالى، و كـانوا يسـتهزأون بـالمؤمنين .... وسنرى أنَّ النّص القرآني الكريم يتقدّم بصياغة صور تشبيهية يُدللُ مـن خـلالها عـلىٰ مستوىٰ الخسارة التي تصيب هؤلاء المنافقين، مثل قوله تـعالى (مَـثَلُهم : كـمثل الذي استوقد ناراً، فلما أضاءتِ ما حولَهُ، ذهب اللّه بنورهم، و تركهم في ظلماتٍ لا يُبصِرون) وهذه هي قمّة الخسارة، كما هو واضح.

أخيراً، لابدّ من لفت نظرك ـ أيضاً ـ إلى هذا الارتباط الفنّي بين الاستعارة المتقدّمة وبين ما سبقها من الحديث عن سمة المنافقين، و ما تلحقها من صياغة الصور الفنية التي تُلقي بإنارتها علىٰ هذه الاستعارة، بالنحو الّذي ستقف عليه لاحقاً إنْ شاء الله.

قال تعالى : ﴿مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فـلمّا أضـاءت مـا حـوله ذهب اللّـه بنورهم و تركهم في ظلمات لا يبصرون﴾ [١].

القارىء مدعوّ إلى أن يُدقّق جيّداً في هذه الآيات و ما بعدها من الآيات المخصّصة، لإلقاء الضوء على سلوك المنافقين، من حيث التحليل لأعماقهم.

التحليل - كما هو واضح لديك - يتطلّب لغة علمية خاصّة. بيد أنّ النص القرآني الكريم، اتّجه إلى اللغة الفنيّة لمعالجة هذا الجانب، و ذلك من خلال مجموعة من الصور التشبيهية و الاستعارية و الرمزية، كما ستقف على ذلك مفصّلاً.

إنّ أوّل ما ينبغي أن تلحظه هو : أنّ النصّ القرآني الكريم يتناول سلوك فئة تنتسب إلى أخطر الأمراض النفسية و هو «النّفاق». و نحن عندما نُطلق صفة «الخطورة» على مثل هذا المرض، فلأنّه يقترن بعمليات نفسية متشابكة، تعمل على تحطيم المريض و تمزيقه بنحو أشدّ إيلاماً من الأمراض الأخرى.

و السرّ في ذلك هو : أنّ «المنافق» لا يُعنى إلّا بتأمين إشباعاته الفردية، بحيث يقتاده الحرص عليها بأن يرتدي قناعين، أحدهما : القناع «الخارجي»، و هو قـناع يـتعارض

١ـ البقرة / ١٧.

بصورة جذرية مع داخله، و لا شيء أدعىٰ إلى تمزيق النفس أشدّ من «التعارض» بـين رغباتها المتصارعة. و هذا ما يمكنك أن تلحظه في المصطلح النفسي الذي أطلقه القرآن الكريم على المنافقين، حيث قال عنهم في آية سابقة على هذه الآية التي نتحدّث عنها : (في قلوبهم مرض فزادهم اللّه مرضا)...

و لا أظنّك بغافلٍ عن معنى (المرض) هنا: أنّه «المرض النفسي» لا غير. و ما ينبغي أن نلفت نظرك إليه هو : أنّ النص القرآني لم يكتف بإطلاق صفة (المرض) عليهم في درجته التي تطبع أيّة شخصية منافقة، بل أضاف إليها أعلى درجات المرض حينما قـال عـنهم (فزادهم اللّه مرضاً). اي أنّ اللّه تعالى لم يَدَعْهم مرضىٰ عاديين، بل ضاعف من أمراضهم، بحيث لا يُرجى لهم الشّفاء أبداً.

و الآن، إذ أمكنك أن تدرك درجة المرض التي تطبع المنافقين، حينئذٍ أمكـنك أن تقف على طبيعة الصور الفنيّة: من تشبيهٍ و استعارة و رمز، فيما جاءت صياغة هذه الصور متناسبة مع حجم المرض المشار إليه. و سترى أنّ هناك أكثر من عشر صور فنيّة تتشابك فيما بينها، لتنقل لنا درجة التشابك المرضي لدىٰ المنافقين.

لنقف أوّلاً عند الصورة التشبيهية التي استهلّت بها عملية التحليل لهؤلاء المرضىٰ. (مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً). لقد شبّههم النص بشخص يستوقد ناراً، و قد تتساءل : ما هو الهدف من هذا الاستيقاد؟ الجواب هو : أنّ هذه النّار التي استوقدها الشـخص، قـد استهدف منها أن تضيء له الطريق، حتّى يتمكّن من مواصلة السير إلى أهدافه. لكن : ماذا حدث بعد هذا ؟ يقول النصّ – عن هذه النار التي استهدف الشخص منها أن تـضيء له الطريق – (فلما أضاءت ما حوله، ذهب اللّه بنورهم، و تركهم في ظلمات لا يبصرون)...

هنا ندعك أن تستخلص بنفسك ردّ الفعل الذي سيصدر عن هذا الشخص، عندما يشاهد أنّ النار التي أوقدها، و أضاءت ما حوله، إنّما أضاءت إضاءةً مؤقتة، لم تتجاوز المساحة التي تحيط به أثناء عمليّة الاستيقاد للنار. أي، أنّه لم يفد من هذه الإضاءة حتّىٰ لخطواتٍ معدودة من السير، بل فوجيء ـ بمجرد استيقاده النار، و إنارتها لما حـوله – فوجيء بانطفائها، و يترك في ليلٍ مظلم لا يُبصر فيه معالم طريقه.

إنّ أهميّة هذا التشبيه، تتمثّل في : إيجاد العلاقة بين مستوقد النار، و بين أحلام المنافق، حيث يمكنك أن تتخيّل الآن مدىٰ الانشطار، و التمزق و التوتّر الذي يصيب المنافق، حينما يعقد علاقات اجتماعية مع المؤمنين مثلاً، مستهدفاً من ذلك أن يحقّق مكاسب اقتصاديّة لشخصه، و حيث يرسم مختلف الخطط الّتي تمهّد لهذه العلاقة، وحيث يعقد عليها آمالاً كباراً، و حيث يجد فعلاً أنّ آماله قد بدأت تتحقّق الآن، لكن : في غمرة هذا الأمل الذي استيقن بتحقق مقدّماته، إذا به ينطفىء فجأة، و تتلاشىٰ جميع المساعي التي بذلها من أجل الوصول إلى اهدافه. ترى : كيف ستكون ردود فعله حيال مثل هذه الخيبة من الأمل؟

إذن : عندما شبّه النص القرآني الكريم المنافقين بمن يستوقد ناراً ما أن تضيء ما حوله حتىٰ تنطفىء، إنّما أبرز لنا مدىٰ التمزّق الذي يصيب هؤلاء المنافقين عندما يعصف بهم اليأس من تحقّق أحلامهم التي من أجلها مارسوا عملية النفاق. و سترىٰ مزيداً من التمزّقات التي سيواجهونها، عندما تتابع عملية التحليل لسلوكهم، من خلال الصور الرمزية و الاستعارية التي صاغها النصّ القرآني الكريم.

قال تعالى في صفة المنافقين : ﴿صمّ بكمٌ عميٌ فهم لا يرجعون﴾ [1].

الآية الأخيرة التي مرّت عليك، تنتسب إلى أحد أشكال الصور الفنّية، و هي «الصورة الرمزيّة». و «الرمز» -كما هو واضح لديك - هو : إيجاد علاقة من شيئين، يُشير أحدهما إلى دلالة الشيء الآخر، حيث يُحذف هذا الأخير، و يبقى الرمز دالاّ على ذلك الشيء المحذوف. و هذا من نحو العلاقة التي يمكنك أن تلحظها بين النور و الإيمان مثلاً، و بين الظلمات و الكفر، في قوله تعالى (يُخرجهم من الظلمات إلى النور)، حيث حُذفت عبارتا «الايمان» و «الكفر»، و أصبحت عبارتا «النور» و «الظلمات» رمزاً للعبارتين المحذوفتين.

١ـ البقرة / ١٨.

و لا أظنّك تجهل، بما للصورة الرمزية من أهميّة كبيرة، نظراً لكون الرمز تعبيراً عن دلالات متنوعة، يختصرها الرمز، و يسمح لخيالك بأن يستوحي و يستخلص ما يشاء من الدلالات الّتي تتوافق مع حجم خبراتك في الحياة... فأنت بمقدورك مثلاً أن تستخلص من عبارة النور دلالات متنوعة مـثل : الإيـمان، الخـير، النـعيم... الخ. و بـمقدورك أن تستخلص من عبارة «الظلمات» دلالات متنوعة مـثل : الكـفر، الشـر، الشقاوة... الخ، وهكذا...

و الآن، إذا دقّقت النظر في الآية الكريمة التي جاءت في صدد التحليل لشخصية «المنافق»، أمكنك أن تتبيّن مدىٰ أهمية ما تنطوي عليه من رموز فنية.

لقد وصف النصّ شخوص المنافقين بأنّهم (صمٌ، بكمٌ، عميٌ)،... و أنت علىٰ إحاطة كاملة بأنّ «الصمم» و «البكم» و «العمى» هي أعراض أوعاهات جسمية للحواسّ الثلاث : الأُذن، و اللسان، و العين. إلّا أنّ النص نقلها من دلالاتها المعجمية، و جـعلها «رمـوزاً» لدلالات أُخرى متنوعة، يمكنك أن تستوحي من كلّ واحدة منها عشرات الظواهر.

فالأصمّ مثلاً هو من شدّت أُذنه فلا يسمع أيّاً من الأصوات، و قد جعله النصّ القرآني الكريم (رمزاً) للمنافق الذي يأبىٰ أن يستمع إلى قول الحقّ، أو لا يمكنه أن يستمع إلى قول الحقّ، أو إذا استمع إليه فلا يتأثّر به، أو يمكنك أن تستخلص اكثر من دلالة بالنسبة إلى الرمزين الآخرين : الأبكم الذي اعتُقل لسانه عن الكلام، و الأعمىٰ الذي لا يُبصر شيئاً.

إنّ ما نعتزم التأكيد عليه هو : لَفْتُ نظرك إلى هذه الرموز الثلاثة، من حيث صـلتها بشخوص المنافقين الذين سبق أن شبّههم النص القرآني الكريم - في آية سابقة - بمن يستوقد ناراً ﴿**مَثَلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب اللّه بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون**﴾.

فهذه الصورة التشبيهية شبّهت المنافقين بمن يمشي في طُرق مظلمة لا يُبصر فيها أيّ شيء من الأشياء، و هذا السير في الظلام جاء نتيجة إمعان المنافق في كفره، بحيث ختم اللّه على قلبه و سمعه، و جعل على بصره غشاوة، بنحو لا أملَ فـي إصـلاحه. و لذلك جاءت الرموز الثلاثة (الصمم، و البكم، و العمى) نتيجةً طبيعيّة لهـذا الانسـداد الذهـني

والنفسي و الفكري لدىٰ المنافق.

و بكلمة جديدة، إنّ النصّ القرآني الكريم قد مهّد للمستمع مناخاً يستطيع من خلاله أن يستنتج بأنّ أولئك المنافقين الذين خيّل إليهم بأنّ بمقدورهم أن يحقّقوا مكاسبهم الدنيوية، من خلال التظاهر بالإيمان، إنّما هم على خطأ كبير، لأنّ اللّه تعالى سرعان ما يعصف بأحلامهم المريضة، و يدعهم يائسين من تحقّق المكاسب المشار إليها.

من هنا وصفهم النصّ بأنّهم (صمّ، بكم، عمي) ، لأنّهم ـ من جانب ـ غافلون عن أن اللّه تعالى يقف لهم بالمرصاد، و لأنّهم – من جانب آخر – قد انتخبوا طريق الضلال أو الكفر بدلاً من الهداية أو الإيمان. و المهمّ هو أنّ النصّ القرآني الكريم – في انتخابه لهذه الرموز الثلاثة : الصمم، البكم، العمى ـ قد فسح المجال للقارىء بأن يستخلص و يستوحي منها : جملة من الدلالات المتنوعة التي توضّح مدىٰ جهالة المنافق من حيث كونه أعمى من النظر إلى حقائق الكون، و من حيث كونه (أصمّ) من الاستماع إلى هذه الحقائق، و من حيث كونه (أخرس) من النطق بها، و هكذا...

إذن : أمكنك أن تتبين جانباً من الأسرار الفنية التي انطوت عليها هذه الرموز الثلاثة : في صفة المنافقين، وصلتها بما تقدّم من الأوصاف التي ذكرها النص في آياتٍ سابقة، ثمّ صلتها بما ستقف عليه من الأوصاف إنْشاء اللّه.

قال تعالى في صفة المنافقين : **﴿أو كصيّب من السماء فيه ظلمات و رعد و برق يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت و اللّه محيط بالكافرين * يكاد البرقُ يخطف أبصارهم كلّما أضاء لهم مشوا فيه و إذا أظلم عليهم قاموا و لو شاءاللّه لذهب بسمعهم و أبصارهم إنّ اللّه علىٰ كلّ شيء قدير﴾**[1].

فيما سبق، تحدثنا عن جملة من الصور الفنيّة التي تناولت سلوك المنافقين، و منها : الصورة التي شبّهتهم بمن (يستوقد ناراً، فلما أضاءت ما حوله، ذهب اللّه بنورهم)، و هذا

١ـ البقرة / ١٩ ـ ٢٠.

التشبيه – كما لحظته سابقاً – لم يتناول إلّا سمةً واحدةً من سمات المنافقين، و هي : أنَّ اللّه تعالى قد أطفأ أحلامهم التي نسجوها حيال المكاسب الدّنيويّة، أي : إنّ التشبيه المتقدّم أبرز خيبة الأمل لدىٰ المنافقين. أمّا الصورة التي نحدّثك عنها الآن، فهي امتداد للتشبيه السابق، و لكنّه يتناول الأشكال المختلفة للعمليات النفسية المريرة التي يكابدُها المنافقون، حيث يُبرز التشبيه : مدىٰ التوتّرو التمزّق و الصراع الذي يُعاني منه هؤلاء المنافقون، في غمرة بحثهم عن المكاسب الدنيوية التي من أجلها مارسوا عملية النفاق.

لقد شبّههم النصّ القرآني الكريم بمن يواجه مطراً فيه ظلمات و رعد و برق وصواعق ... و لتستمع من جديد إلىٰ هذا التشبيه : (أو كصيّب من السماء فيه ظلمات ورعد و برق يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت)...

و أظنّك تتحسّس شيئاً من الغموض الفنيّ حيال هذه الرموز الأربعة أو الخمسة، وهي: المطر، الرعد، البرق، الظلمات، الصواعق... كما أحسبك تتساءل : عن علاقة هذه الرموز الفنيّة بسلوك المنافقين ؟ و هل إنّها صدى للعمليات النفسية التي يمرّ بها المنافق، عندما يتعامل مع المؤمنين و يتظاهر بأنّه واحد منهم ؟ أو عندما يخيّل إليه أنّه سوف يحقّق طموحاته من وراء هذا التعامل ؟ أو عندما يخشى أن يفتضح أمره فيخسر كلّ شيء؟ أو عندما يتصاعد لديه الخوف بحيث يُشفق على مصيره البائس، في حالة افتضاحه أمام الناس؟

هذه العمليات النفسيّة التي تتأرجح بين الأمل و اليأس، بين الفرح و الخوف، بين ما هو معلوم و ما هو مجهول...الخ، تظل – كما سنوضّح لك – ذات علاقة بالرموز التي مرّت عليك، أي : رموز المطر، و الرّعد، و البرق، و الظلمات، و الصواعق.

يمكنك أن ترسم في خيالك ليلة من ليالي الشتاء. و قد غطّت السحب أفق هذا الليل، إلّا أنّك تشاهد بين الحين و الآخر برقاً قد أضاء في الظلمة، كما أنّك تُفاجأ بصوت الرّعد الذي يصكّ الأسماع، و قد يتعاظم الأمر ويتصاعد الخوف بحيث تتوقّع نزول صاعقة من السماء، ممّا يضطرّك ذلك إلى أن تضع أصابعك في أُذنيك، خوفاً من الصواعق التي تنذر بالموت.

لكن، خلال هذا كلّه، ينبغي ألّا تنسىٰ بأنّ كلّاً من الظلام الذي تواجهه، و البرق الذي يخطف بصرك، و الرعد الذي يصكّ سمعك، و الصاعقة التي تهدّك إلى درجة أنّها تحملك على وضع أصابعك في أُذنيك خوف الموت، كلّ ذلك يظلّ مصحوباً بنزول المطر، أي: أنّك تواجه مطراً، و لكنّه مصحوب بمواجهتك لظلام، و رعد، و برق، و صواعق.

و السّؤال: ما هي علاقة سلوك المنافق، بهذا المرأىٰ الذي استحضرته في خيالك؟ أي: مرأىٰ المطر، و البرق، و الرّعد، و الصواعق، و الظلام؟

إنّنا ندعوك إلىٰ أن تربط بين كلٍّ واحد من هذه المرائي: المطر، الظلمات، الرعد، البرق، الصواعق، و بين كلّ عملية نفسية تضطرم بها أعماق المنافق.

يمكنك أن تربط بين «المطر» و بين «المكاسب» الدنيويّة التي يخطط لها المنافق، ولكن هذا المطر قد واكبه ظلام الليل، مضافاً إلى الظلام الذي تسبّبه السحب التي تحجز الضوء الذي يمكن أن يتأتّىٰ من الكواكب.

حينئذٍ، يمكنك أن تربط بين الظلام و بين المخاوف التي يتحسسها المنافق بالنسبة لإمكان أن يفشل في تمرير مخططه. ثمّ إنّ كلّاً من (البرق) و (الرعد) يصاحب هذه العمليّة. و عندها، يمكنك أن تربط بين (البرق) الذي هو بمثابة (أمل) في إمكان نجاح المنافق في تحقيق طموحاته، إلّا أنّ هذا الأمل تحاصره الخيبة من جديد، عندما يواجه المنافق (رعداً) يصكّ أُذنيه.

إذن: المنافق يحيا بين الأمل و الخيبة، بين المطر و البرق من جانب، و بين الظلام والرعد من جانب آخر، إلّا أنّه – في نهاية المطاف – يتغلّب عليه عنصر (الخوف) أو خيبة الأمل، بحيث يواجه (صواعق) تنذر بالموت ممّا تضطرّه إلى أنّ يضع أصابعه في أذنيه، أي: أنّه يخشى أن يفتضح أمره أمام الآخرين و يكتشفون نفاقه، فيتلاشي بريق المكاسب الذي خطّط له المنافق.

و الآن، أمكنك أن تتبيّن جانب الأسرار الفنيّة التي انطوت عليها رموز: المطر، والظلمات و الرعد و البرق و الصواعق. لكن، لا تزال الصور الفنيّة المذكورة غير منتهية لحدٍّ الآن، بل تكمّلها صورة فنيّة تُعدّ امتداداً لسابقتها، و هي صورة: (يكاد البرق يخطف

أبصارهم، كلّما أضاء لهم مشوا فيه، و إذا أظلم عليهم : قاموا...)
و هذا ما سنحدّثك عنه الآن :

قال تعالى : ﴿يكاد البرق يخطف أبصارهم...﴾[1].

لنتأمل أوّلاً : إنّ (المطر) هو الأمل الرئيس الذي يحلم به المنافقون. لكن، بما أنّ (الظّلمات) - مضافاً إلى الرعود و الصواعق - تمنع المنافقين من تحقيق آمالهم، عندئذٍ يبقىٰ (البرق) هو النافذة الوحيدة التي يمكن أن يفيدوا منها في هذا المجال، بصفة أنّ (البرق) - و هم يسيرون في ظلمة نزول المطر ـ سوف يضيء لهم معالم الطريق.

لكن، دقّق النظر إلى الصورة الرمزية التي صاغها النص القرآني الكريم، في رسمه لك: طريقة مواجهة المنافقين للبرق الذي يضيء لهم حيناً معالم الطريق، ثمّ : في اختفائه حيناً آخر، حيث يواجهون الظلام من جديد... و لا شكّ، أنّ الدهشة الفنيّة التي ستغمرك في مثل هذه الصورة الإعجازيّة، هي : طبيعة العمليات النفسية التي تصاحب ردود الفعل لدىٰ المنافقين، و هم يواجهون الظلمات و البرق من جانب، و يحلمون بالمطر من جانب آخر.

لقد رسم النصّ القرآني الكريم أوّلاً : طريقة مواجهتهم للبرق، فقال تعالى (يكاد البرق يخطف أبصارهم)... و المعنىٰ الرمزي لهذه الصورة، هو : أنّ البرق يكاد يستلب أعينهم - و هي صورة استعارية لا تخفىٰ عليك - حيث إنّ جماليتها التي تستثيرك، تتمثّل في كونها ترسم (البرق) ـ و هو هاجم على أعينهم فجأةً - من حيث السرعة، و من حيث الشدّة الضوئيّة، لذلك فهو يستلب أو يخطف أبصارهم، في غمرة الظلام الذي يواجهونه في مسيرهم تحت المطر.

و الآن : ندعُك تستحضر في ذهنك كيفية الاستجابة التي يصدر عنها المنافقون في مثل هذه الحالة : حالة وجودهم في درب مظلم يخطف فيه البرق حيناً، و يختفي حيناً

١ـ البقرة / ٢٠.

آخر.

تقول الصورة القرآنيّة الكريمة :(كلّما أضاء لهم مشوا فيه، و إذا أظلم عليهم قاموا) من جديد، نطالبك بأنّ تستحضر في ذهنك، هذا المرأىٰ الذي رسمه القرآن الكريم، لتتبيّن مدىٰ المرارة و الشدّة و التمزّق الذي يصيب المنافقين في مثل هذه الحالة.

إنّهم يفرحون قليلاً بمشاهدة البرق، فيتفجّر لديهم الأمل، و يُسرعون في السير، منتهزين هذه الفرصة الضوئية التي أنارت لهم بعضاً من الطريق، لكن : سرعان ما ينطفىء هذا البرق، و يعود الظلام من جديد، فماذا يصنعون ؟ إنّهم يتوقّفون عن السير من جديد، إنّهم يتحطّمون من جديد، يقنطون، يتمزّقون، ثمّ يعاودوهم الأمل من جديد، عندما يضيء البرق مرّة ثانية، و هكذا تتكرّر العملية، أمل، يأس، ثمّ : أمل، يأس، و هكذا....

إذن : أمكنك أن تتبيّن مدىٰ الأهميّة لهذه الصورة الفنيّة التي اعتمدت مجموعة من الرموز، رموز البرق و الظلام، مضافاً إلى الرعد و الصواعق، مضافاً إلى الرمز الرئيس (المطر) الذي يجسّد أحلام المنافقين، و لا أظنّك تتوقّع لحظة أن تكون هناك صورة فنيّة ترسم لك : العمليّات النفسيّة التي تضطرم في أعماق المنافقين، أشدُّ إثارةً و انبهاراً ودهشةً، و جمالية من هذه الصورة التي قدّمها القرآن الكريم، بالنحو الذي لحظناه.

قال تعالى في صفة اليهود : ﴿ثم قست قلوٰبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشدُّ قسوةً و إنّ من الحجارة لما يتفجّر منه الأنهار و إنّ منها لما يشقّق فيخرج منه الماء و إنّ منها لما يهبط من خشية اللّه و ما اللّه بغافل عمّا تعملون﴾[١].

هذه الصورة الفنّية التي تواجهها، تتضمّن -كما هو واضح لديك - «تشبيهاً» يتناول قساوة القلب الّتي تتميّز بها الشخصية اليهوديّة، و لكن، قبل أن نعرض لك خصائص هذه الصورة المدهشة فنيّاً، ينبغي أن نذكرك، بأنّها جاءت بعد سلسلة طويلة من العرض

١ـ البقرة / ٧٤.

القصصي لسلوك الإسرائيليين، حيث اتّسم سلوكهم بالتمرّد على أوامر السماء من جانبٍ، و قتلهم الأنبياء من جانب آخر، و بممارسات تبعث على السخرية من جانبٍ ثالثٍ، مثل مطالبتهم برؤية اللّه تعالى، و عبادتهم للعجل... الخ، فيما تعبّر أمثلة هذا السلوك عن مدىٰ الالتواء الذي يطبع الشخصية اليهودية. و فيما يترتّب على مثل هذا الالتواء في السلوك : أن تصبح أعماق الشخصيّة اليهوديّة ممسوخةً لا أثرَ للخير فيها.

في سياق ذلك، يمكنك أن تتبيّن أهميّة «التشبيه» الذي قدّمه النصّ القرآني الكريم، حينما أوضح بأنّ «قلوب الإسرائيليين» هي : «كالحجارة أو أشدّ قسوةً»، إلى آخر ما ستلحظه من التفصيلات التى ينطوي عليها هذا التشبيه.

لا شكّ، أنّ قساوة القلب تعني : اشتداد درجة المرض أو الالتواء في أعماق الشخص، بحيث تتلاشى لديه النزعة الإنسانية، و حينئذٍ يكون التشبيه لقساوة القلب بالحجارة تعبيراً عن أشدّ درجات القساوة. و لكنّك ينبغي أن تلاحظ هنا، أنّ النصّ القرآني الكريم لم يكتفِ بتشبيه قساوة اليهود بالحجر، بل أوضح بأنّ قساوتهم أشدّ من الحجر.

و إذا أخذنا بنظر الاعتبار، أنّ القرآن الكريم يتميّز في صياغته للصور الفنيّة بكونه (واقعياً) لا مجال لعنصر (المبالغة) فيه، حينئذ يمكنك أن تدرك مدى القساوة التي تنطوي عليها قلوب اليهود.

و قد تتساءلُ : إنّ الحجر عنصر جامد، و العنصر البشريّ؛ مهما بلغت درجة قساوته، فهو لا يصلُ إلى حدِّ الجمود، لأنّ ذلك يعني : انسلاخ الشخص من دائرة البشر، فلابدّ أن يحتفظ الشخص ـ مهما كانت درجة قساوته ـ و لو بنسبٍ صغيرة من نزعة الخير، في حين أنّ هذا التشبيه ينفي حتّى النسبة الصغيرة من الخير أو الرّحمة في قلب اليهوديّ، بل لا يكتفي بنفي الخير منه فحسب، و إنّما يقرّر بأنّ الحجر – و هو جامد لا أثر للرخاوة فيه ـ هو : أقلّ جموداً من قلب اليهودي.

فهل يعني هذا، أنّ الشخصية الإسرائيليّة خارجة عن صعيد الإنسان العادي حقّاً، ما دُمنا على يقين بأنّ القرآن الكريم لا يلجأ إلى عنصر (المبالغة) ؟

هذا ما يُجيبك عليه القرآن نفسه، حين تتابع الصورة التشبيهية المشار إليها.

لكي يُقنعك القرآن الكريم بأنّ قلوب الإسرائيليين هي أشدُّ قسوة من الحجارة، تجده يقدّم لك استدلالاً فنيّاً، على النحو الآتي :

(و إنَّ منها لما يشّقّقُ فيخرج منها الماء و إنّ منها لما يتفجّرُ منه الأنهارُ، و إنّ منها لما يهبطُ من خشية اللّه...)...

تأمّل بدقّةِ هذا الاستدلال الفنيّ، تجد أنّك أمام صورٍ فنيّة مدهشة، مُثيرة، طريفة، تتحدّث عن مستويات الحجارة - و هي جامدة تماماً في تصوّراتنا - من حيث إمكانية تشقّق الماء منها، أو تفجّر الأنهار منها، أو هبوطها من خشية اللّه تعالى... أولئك جميعاً، ينبغي أن تتأمّله بدقّة، حتّى تتبيّن الأسرار الفنّية الكامنة وراء التشبيه المذكور.

إنّ قساوة اليهود أشدّ من قساوة الحجر.

هذا ما يريدُ أن يقرّره القرآن الكريم، و أن يُقدّم لك دليلاً حسيّاً على هذه القساوة التي تفوق الحجر.

الحجر : قد تتفجّر منه الأنهار، و هذا ما يُمكنك أن تشاهده مثلاً في المواقع الجبليّة، والحجر: قد يتشقّق فينبع منه الماء، و هذا ما يُمكنك أن تشاهده في مُطلق الأرض.

ثُمّ الجبل : قد يهبط من خشية اللّه تعالى، و هذا ما لا يُمكنك أن تشاهده حسّيّاً، ولكن يُمكنك أن تعيه فكرياً، حينما تضع في اعتبارك، أنّ النص القرآني الكريم قد أشار في احدىٰ الآيات الكريمة إلى أنّ السماوات و الأرض و الجبال قد أبين أن يحملن الأمانة (و هي : الخلافة في الأرض) و أشفقن منها، و لكنّ الإنسان قد حملها، و كان ظلوماً جهولا، و هذا يعني أنّ الكائنات غير البشريّة تحمل (وعياً)، كما هو واضح.

لكن، يعيننا أن تتبيّن الأسرار الفنّية الكامنة وراء هذا التشبيه المذهل الذي جعل من الحجارة إمكانية أن تتفجّر، و إمكانية أن تتشقّق، و إمكانية أنّ تهبط من خشية اللّـه تعالى... في حين أنّ القلب الإسرائيلي جامدٌ، بليد، لا رحمة فيه، و لا وعي لديه.

و كما كرّرنا : أنّ القرآن الكريم لا يجنح إلىٰ المبالغة و لا يتّجه إلىٰ المبالغة في صياغته للصور الفنية، بل يتعامل مع الواقع، مع الحقيقة، و حينئذٍ قد تتساءلُ عن علاقة تفجير الحجارة بالأنهار، و تشقّقها بالمياه، ثمّ : عن صلتهما بقساوة القلب الإسرائيلي.

إذا أمكنك أن تُدرك بأنّ الصّورة الفنّية – تشبيهاً كانت أو غيره – إنّما تقوم علىٰ إيجاد علاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في عالم الواقع، حينئذٍ يمكنك أنّ تتبيّن العلاقة التي أوجدها النصُ القرآني بين قساوة اليهود التي لا حدود لها، و بين جمود الحجر الذي يُشارك القلب الإسرائيلي في الجمود، و لكنّه يختلف عنه في كون الحجر يتخلّىٰ عن جموده أحياناً فيتفجّر منه النهر أو يتشقّق منه النبع، بينما لا تجد لدى الإسرائيلي إمكانية أنّ يتفجّر قلبه يوماً ما بالرحمة أو بالوعي.

بهذا : أمكنك أن تُلاحظ العلاقة الفنّية بين كلّ من الحجارة و قلب اليهودي، و مثل هذه العلاقة لا مبالغة فيها، بل هي في الصحيح من (الواقع) الذي نشاهده في تفجير الحجارة و تشققها.

و العلاقة المذكورة – كما هو واضح لديك – إنّما تنبثق من كونها (رمزاً) لما هو (واقع)، أي : أنّ تفجّر الحجارة و تشقّقها هو (رمز) يقابل جمود القلب الإسرائيليّ و انعدام الخير فيه.

و هو يختلف عن التشبيه الثالث الذي أوضح بأنّ من الحجارة ما يهبط من خشية اللّه تعالى، في حين أنّ القلب الاسرائيليّ لا يعرف الخشية من اللّه تعالى.

لذلك، ينبغي أن تضع في اعتبارك أنّ هذا التشبيه ليس (رمزاً) لواقع، بل هو الواقع نفسه. كلّ ما في الأمر، أنّ النص القرآني الكريم يستهدف من وراء مثل هذا التشبيه أنّ يستدلّ بأنّ الحجر الذي لم يحمل الأمانة التي حملها الانسان إنّما يمتلك امكانية الخشية من اللّه تعالى، في حين أنّ اليهودي لا يمتلك مثل هذه الخشية.

إذن : من خلال الركون إلى نمطين من التشبيه : التشبيه الرمزي و التشبيه الحقيقي، أمكنك أن تُدرك تماماً، أو لنقل : أمكن للنصّ القرآني أنّ يوفّر لديك عنصر (القناعة) بمدىٰ قساوة القلب الإسرائيلي الذي لا يُمكنك أن تدرك حدوده، إلّا من خلال التشبيه المذكور، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى في معرض حديثه عن سلوك اليهود : ﴿ و قالـوا قلوبنا غُلْفٌ بل لَعَنَهم اللّه

بكفرهم فقليلاً ما يؤمنون﴾ [1].

في هذه الآية نواجه صورةً (استعارية)، هي قوله تعالى على لسان اليهود (قلوبنا غلف)، و لو أمعنت النظر في هذه الاستعارة، لوجدت أنها جاءت على لسان اليهود أنفسهم، أي : أنّهم هم الذين أقرّوا بأنّ قلوبَهُم غُلف.

و عبارة (غلف) قد تكون جمعاً للأغلف الذي يعني : انعدام الوعي في قلبه، أو تكون جمعاً للغلاف الذي ينطوي على معنيين، أحدهما : الغطاء، و الآخر : الوعاء.

و خلافاً لبعض المفسّرين الذين احتملوا بأنّ المقصود من (غلف) هو : "الوعاء" أي أنّ اليهود قالوا بأنّ قلوبهم أوعية للعلم، و لكنّها لا تعي ما يقوله النبيّ ﷺ. نقول ـ خلافاً لهذا التفسير الذي نستبعده تماماً ـ يمكننا أن نقرّر بسهولة : بأنّ المقصود من عبارة (غلف) هو: الأغلف، أي الذي لا يعي، أو يكون المقصود منه هو الغلاف الذي يشكل «استعارة» لمعنىٰ الغطاء، أي : أنّ قلوبهم بمثابة غطاء لا سبيل إلىٰ دخول المعرفة إليها. و المهم هو : أن نتبيّن خصائص الفنّ الذي انطوت هذه الاستعارة عليه.

إنّ الأهميّة الفنّية لهذه الاستعارة (قلوبنا غلف) تتمثّل في كونها قد انتخبت (الغلاف) او (الغطاء) استعارة لانغلاق الذهن أو القلب عند اليهود، حيث إنّ الغلاف يحتجز القلب من دخول الهداية إليه حجزاً تامّاً بنحوٍ لا سبيل إلى إصلاحه ابداً.

هنا قد يتساءل القاريء إنّ عبارة (قلوبنا غلف) قد صدرت من أفواه اليهود، فهل يعني هذا أنّهم هم الذين صاغوا هذه العبارة، فتعود جماليتها إلى كلام بشري؟ طبيعياً، لا. و السرّ في ذلك أنّ القرآن الكريم ينقل أجوبة هؤلاء بالمعنىٰ، و ليس بالصّياغة اللفظيّة، أي: ينقل لنا مؤدّى كلامهم، ثمّ يصوغه بنحو فنيّ.

و لذا نجدُ في مكان آخر من القرآن الكريم صيغاً مختلفة، و لكنها ذات معان متقاربة بالنسبة إلى انغلاق القلب عند الكفار، و منه مثلاً قوله تعالى على لسانهم أيضاً : ﴿و قالوا قلوبنا في أكنّةٍ ممّا تدعونا إليه﴾ [2] أي : إنّ قلوبنا في غطاء ممّا تدعونا إليه من الايمان،

١ـ البقرة / ٨٨.

٢ـ فصّلت / ٥ .

فاستخدم هنا عبارة (أكنّة)، و استخدم في الاستعارة السابقة عبارة (غـلف)، و حـينئذ يمكنك أن تستخلص من هذا التفاوت في الصياغات المختلفة، ذات الدلالات المتقاربة، أنّ النص القرآني الكريم ينقل لنا المعنى بصياغات فنيّة، لا أنّه ينقل المعنى بنفس اللغة التي صدرت من أفواههم.

هنا أيضاً قد يُثار تساؤل آخر، هو : أنّ بعض المفسّرين -كما مرّ عليك - يقولون : إنّ المقصود من عبارة (قلوبنا غلف) هو : أنّ قلوبهم أوعية و ليس أغطية، فيكون المراد من ذلك أنّهم يملكون قلوباً واعيةً و لكنها لا تُدرك ما يقوله النبيّ ﷺ، و هذا ما ينسجم مع طبيعة الإنسان الذي لا يعقل أن يذمّ نفسه بل يمتدحها، بينا نجد أنّ التفسير الآخر الذي يقول إنّ المقصود من (قلوبنا غلف) هو : أنّ قلوبهم غير واعية، و هذا ذمّ منهم لا يـعقل صدوره، فيرجّح التفسير الأوّل.

و نجيبك على ذلك أنّ إقرار اليهود بأنّ قلوبهم مغلقة بعدم الوعي، إنّما جاء على نحو العناد و السخرية و الوقاحة و الصفاقة التي يتميّزون بها، لا على نحو الذمّ لأنفسهم. و يدلُّنا على ذلك، أنّ الكفار المعاندين -كما لحظت في الاستعارة القائلة (وقالـوا قلوبنا في اكنّة ممّا تدعونا إليه و في آذاننا وقرٌ...إلخ) ـ قد قالوا هذه العبارة - و هي ظاهرها ذمّ - على نحو العناد و السخرية و الوقاحة أيضاً، لا أنّهم ذمّوا أنفسهم، بل كان هدفهم من ذلك هو أنّهم ليسوا على استعداد لتقبّل الإيمان.

و هذا هو منتهى الانغلاق الفكري و النفسي عند الكفّار، حيث يحرص النصّ القرآني الكريم على إبرازه، ليدلّل لنا مدىٰ ما يتّصف به الكفّار ـ في شتّىٰ مستوياتهم - من جمود و تخلّف و هزالٍ و سطحية و غباء ذهني، و ذلك من خلال انتخابه لصياغات خاصّة من التعبير بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

قال تعالى في محكم كتابه : **﴿بلىٰ من أسلم وجهه لله و هو محسن فله أجره عند ربّه و لا خوفٌ عليهم و لا هم يحزنون﴾**[١].

نواجه في هذه الآية إحدىٰ الصور الفنّية، و هي قوله تعالى (مَن أسلم وجهه لله و هو محسن)، و هذه الصورة تنتسب إلى (الرمز)، و الرمز ـ كما كرّرنا ـ هو : التعبير عن شيء من خلال شيء آخر يكون بمثابة إشارة له. فالوجه هنا رمزٌ لأشياء كثيرة يمكنك أن تستخلصها من هذه العبارة الرمزية ذات الإيحاءات المتنوعة، إنّها عبارة تتّسمُ بالبساطة و الألفة، و لكنّها مشحونة بالدلالات العميقة كلّ العمق.

و قد تسأل ما هي خصائص هذا الرمز (أي : الوجه) ؟ و نجيبك : وجه الإنسان هو الجزء الوحيد من مظهره الخارجي الذي يُعرف به و يميّز به عن غيره. وجه الإنسان : هو الذي (يبصر) الأشياء التي تحيط به، وجه الإنسان:هو الذي يستقبل الآخرين بـ(الكلام)... وجه الإنسان:هو الذي يواجه الآخرين بابتسامة (الشفاه) أو تقطيبها.... وجه الإنسان : هو الذي تقرأ فيه سلامة القلب أو مرضه : من خلال قسماته و خطوطه.... وجه الانسان باختصار : هو المعبّر عن شخصيته.

و إذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ بمقدورك أن تتبيّن مدىٰ أهميّة هذا الرمز الذي يبدو بسيطاً و مألوفاً، و لكنّه مشحون بهذه المعاني التي عرضناها لك.

لكن، يتعيّن عليك أن تسأل أيضاً عن صلة هذه المعاني التي يرمز بها الوجه بموضوع الآية الكريمة التي تقول : (من أسلم وجهه الله)، و معنى (أسلم) هو : أخلص، أو «سلّمه إلى»، أي : إنّ من سلّم وجهه إلى اللّه تعالى، أو من أخلص بوجهه إلى اللّه تعالى، و هو محسن، فله أجره. و على هذا، يمكنك أن تستخلص من الرمز المذكور، ما يلي : إن من انقاد لله تعالى – من حيث التزامه بمبادىء اللّه تعالى – لا يواجه خوفاً و لا حزناً في اليوم الآخر.

طبيعياً، إنّ من جملة مبادىء اللّه تعالى هو : تفويض الأمور إليه، و هذه الدلالة تظلّ

١ـ البقرة / ١١٢.

هي المعنى الأكثر بروزاً، أو لنقل : إنّ أهمّية هذا الرمز الفنيّ الضخم أنّه - من جانب - يدعك تنتقل بذهنك مرّة إلى أنّ الإنسان عندما يخلص لله تعالى في الطاعة : حينئذٍ لا يواجه الخوف و الحزن،... و يدعك أيضاً تنتقل بذهنك إلى أنّ الإنسان حينما يفوّض أمره إلى اللّه تعالى، فلا خوف عليه و لا حزن.

و إنّ كلّاً من هذين المعنيين ينصرف الذهن إليه، و هذا ما يجعل الرمز المذكور موسوماً بأهمّية فنّية مضاعفة، لأنّك ـ من جانب ـ تستخلص منه مفهوم الطاعة حيناً ومفهوم التوكّل و التفويض حيناً آخر، كما أنّك - من جانب آخر - تستخلص من الرمز جملة دلالات ترتبط بظاهرة (الوجه)، و كونه تعبيراً عن شخصية الإنسان : ببصره وشفاهه و تقاطيع محيّاه و سائر الخطوط التي ترتسم علىٰ الوجه، حيث تعبّر هذه الخطوط جميعاً عن مدىٰ استجابته للطرف الآخر الذي يُقبل هو عليه أو هو يقبل عليه.

و في ضوء ذلك، يمكنك أن تستخلص جملة دلالات عبادية ترتبط بسلوك الإنسان و مصيره دنيوياً و أخروياً، فالرمز الفنيّ الذي يقول بأنّ من أسلم وجهه لله و هو محسن فله أجره و لا خوف عليه و لا حزن، إنّما يتجسّد دنيوياً في كون الإنسان يحيا توازنه الداخلي دون أية توترات يسبّبها الإحباط أو عدم الإشباع لحاجاته المختلفة، فإذا أسلم وجهه إلى اللّه تعالى و توكّل عليه و فوّض أموره إليه، فحينئذٍ يتكفّل اللّه تعالى بإشباع حاجات هذا الإنسان.

إلّا أنّ هذا الإسلام للوجه إلى اللّه تعالى قد اقترن بشرط مهمّ هو أن يكون الإنسان (محسناً)، أي : قد اقترن بشرط مهمّ هو أن يحسن عمله العبادي الذي أوكلته السماء إليه، و إلّا فإنّ مجرّد التفويض أو التوكّل أو الاستسلام مع ممارسة المعصية لا يترتّب عليه عدم الخوف و الحزن و لا يترتّب عليه الأجر إلّا في نسبة محدودة، بينا تجد أنّ الصورة الرمزية المذكورة تركّز على مفهوم الاستسلام المقرون بالطاعة، نظراً لأنَّ الرمز المعبّر عنه بـ(الوجه) لا يمكنك أن تستقطب دلالاته المتنوعة، إلّا من خلال كون (الوجه) تعبيراً عن كلّ الممارسات الإيجابية غير المقترنة بتقطيب الوجه أو الشفاه أو إشاحة البصر عن رؤية حقائق اللّه تعالى.

كلّ اولئك – كما رأيت – تفسّر لنا مدىٰ أهمية هذه الصورة الرمزية، بـالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿و كذلك جعلناكم أمّة وسطاً لتكونوا شُهداء عـلى النـاس و يكـون الرسول عليكم شــهيداً و ما جعلنا القبلةَ التي كنتَ عليها إلّا لنعلم من يتّبع الرسـول ممّن ينقلب على عقبيه و إنْ كانت لكبيرةً إلّا على الذين هدىٰ اللّه و ما كان اللّه ليُضيع إيمانكم إنّ اللّه بالنّاس لرؤوف رحيم﴾[1].

في هذا النصّ، تواجهك صورة فنيّة هي قوله تعالى (ينقلب على عـقبيه)، و هـذه الصورة تنتسب إلى (الرمز) الذي يعني كونه (إشارة) لشيء آخر، أي إنّ «انقلاب الشخص على عقبيه» هو: إشارة لمعنىً خاصٍّ يرتبط بسلوك الشخص و موقفه من رسالة الإسلام، فما هي المستويات الفنية لهذا الرمز ؟

النصّ أو الآية القرآنية الكريمة تتحدّث عن القبلة التي جعلت للمسلمين في عصر النّبيّ ﷺ و هي الكعبة بعد أن كانت بيت المقدس، حيث اقترن تحوّل القبلة مـن بـيت المقدس إلى الكعبة بردود فعل إيجابية و سلبية، بـخاصّةٍ: المـوقف السـلبي للكـفار و المنافقين واليهود، فيما عرض النص القرآنيّ الكريم لموقفهم الذي وصفه بـقوله تـعالى (سيقول السفهاء مـن الناس ما ولّاهم عن قبلتهم التي كانوا عليها...) .

و تقول النصوص المفسّرة: إنّ بعضاً من هؤلاء السفهاء قد ارتدّوا بسبب هذا التحوّل، لذلك، أوضح النصّ القرآنيُ الكريم، أنّ عملية تحوّل القبلة، جاءت بمثابة امتحان للناس، حتى يتبيّن المؤمن من الفاسق، أو حسب تعبير الآية الكريمة (لنعلم من يتّبع الرسول ممّن ينقلب على عقبيه)، أي: ليتبيّن الذي يتّبع الرسول ﷺ عن الذي يرتدّ أو يتمرّد على أوامر الرسول ﷺ.

و هذا التمرّد أو الارتداد قد صاغته الآية الكريمة عبر صورة «رمزية» هي (الانقلاب

---

[1] ـ البقرة / ١٤٣.

على العقبين) ، أي : إنّ الانقلاب على العقبين هو:(رمز) فني او إشارة فنية إلى معنىً آخر هو : الارتداد أو التّمرد على أوامر الرسول ﷺ.

و السؤال : ما هي الخصائص الفنية لهذا الرمز من حيث علاقته بالسلوك المرتدّ أو التمرّد؟

لا شكّ، أنّك على إحاطة بأنّ (العقب) هو : مؤخرة القدم، و عقبا الشخص هما مؤخّرتا قدميه، و أمّا «الانقلاب» فهو الرجوع عن الشيء، و عندما تقول الصورة الرمزية : إنّ هذا الشخص أو ذاك قد (انقلب علىٰ عقبيه)، فمعنىٰ ذلك أنّه رجع عن الشيء، و هذا من نحو من آمن بشيء ثمّ رجع عن إيمانه.

لكن، قد تسأل عن علاقة هذا المعنى بكلٍّ من العقب «و الانقلاب» عليه ! و نُجيبك : أنّ الرجوع عن الشيء يرتبط بحركة القدم، فالمشي إلىٰ الأمام هو الحركة الطبيعية للشخص، أمّا المشيء إلى الخلف فهو حركة شاذّةٌ، ذلك فإنّ العلاقة بين الارتداد عن الرّسول ﷺ و بين المشي إلىٰ الخلف، تظلّ من الوضوح بمكانٍ كبيرٍ، لأنّ كلّاً منهما هو : عدول عن المشي في حركته الطبيعية، فكما أنّ المشي إلى الخلف يُعدّ شذوذاً لا يقدم عليه عاقل سويّ، كذلك فإنّ الرجوع عن الايمان إلى الكفر أو الفسق يُعدّ شذوذاً.

و الأهمّ من ذلك هو : أنّ رصد العلاقة بين شيئين (و نعني بهما : الرجوع عن الإيمان و المشي إلى الخلف)، قد جاء وفق انتقاء لظاهرة حسّيّة يخبرها جميع الناس، و هي ظاهرة المشي التي تلازم حركة الإنسان باستمرار، لذلك جاء هذا الرمز موسوماً بأهمّية كبيرة، نظراً لكونه – من جانب – قد انتخب ظاهرة مألوفة عند الناس بحيث لا تخفى على أيّ شخص، و نظراً لكونه – من جانب آخر – قد انتخب النص ظاهرة ذات علاقة وثيقة بالمعنى الذي يستهدفه النص، و هو : الارتداد عن الايمان و اتّباع الرسول ﷺ.

حيث يشكّلُ الارتداد أو التمرّد عملية (رجوع) عن الشيء، و هذا ما يتّسق تماماً مع عملية (المشي إلىٰ الخلف)، بخاصّة أنّ النص قد اختار عبارة (انقلب) على عقبيه، حيث إنّ «الانقلاب» هو – فضلاً عن كونه رجوعاً عن الشيء – يظلّ مرتبطاً بعملية (التحوّل) من شيء إلى آخر، و هو ما ينسجم مع عمليّة (المشي إلى الخلف)، من حيث كونها

(تحوّلاً) من حركة إلى أخرىٰ، ثم ارتباط كلٍّ من الانقلاب و «المشي إلى الخلف»، بعملية الارتداد و التمرّد على المبادئ الإسلاميّة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم و إنّ فريقاً منهم ليكتمون الحقّ و هم يعلمون﴾[1].

في هذه الآية الكريمة تشبيه هو : أنّ أهل الكتاب يعرفونه – أي النبيّ ﷺ – كما يعرفون أبناءهم . و السؤال : ما هو السّر الفنّيّ لهذا التشبيه ؟ النصّ القرآني الكريم يقول : إنّ الكتابيين ـ يهوداً و نصارىٰ ـ لديهم معرفة كاملة بأنّ النبيّ ﷺ هو الشخصيّة التي بشّرت بها كتبهم، إلّا أنّ فريقاً منهم يكتمون هذه الحقيقة. و ما نعتزم لفت نظرك إليه هو التشبيه الذي يقارن بين معرفة الكتابيين لمحمدٍ ﷺ و بين معرفتهم لأبنائهم.

و لعلّك تسأل : إنّ تشبيه الشيء بشيء آخر لابدّ أن ينطوي علىٰ عنصر مشترك بينهما، بحيث تكون العلاقة المستحدثة بينهما من الوضوح بمكان، فما هي العلاقة بين محمد ﷺ ـ (و هو شخصية وصفتها كتبهم من خلال اللفظ و ليس الصورة) ـ و بين أبنائهم الذين يشاهدونهم حسيّاً؟ هنا تكمن جمالية التشبيه الذي نحدّثك عنه، أي : أنّ نوع العلاقة المستحدثة بين المشبّه و المشبّه به هو الذي يُثير الدهشة الفنيّة. إذن : ما هي مستويات هذه العلاقة ؟

لو حدّثك إنسانٌ عن شخصية لم تشاهدها، و نقل لك ملامحه الفيزيقية، و المكان الذي يستقر فيه، و الزمان الذي يظهر فيه، حينئذٍ سوف تقتنع بصدق ملاحظتك فيما لو شاهدته بهذه الأوصاف: فيزيقياً و مكانياً و زمانياً... كذلك، لو نقل لك هذه الأوصاف من خلال الكلمة المكتوبة لا المنطوقة.

و الآن حينما ننقل هذه الحقيقة إلى الأوصاف التي ذكرتها كتب القوم ـ (أي اليهود والنصارىٰ) ـ عن شخصية محمدٍ ﷺ حينئذٍ سوف تتوفر القناعة لدى الكتابيين بأنّ

١ـ البقرة / ١٤٦.

الكلمة المكتوبة أو المنطوقة منطبقة على شخصية محمدٍ ﷺ بالنسبة لمن عـاصره ﷺ منهم.

و هذا ما يرتبط بـ(المشبّه) أي الطرف الأوّل من التشبيه، و هو : السمات الشخصية للنبيّ ﷺ إلّا أنّ المهمّ هنا هو:علاقة هذا، بـ(المشبّه به)، و نعني به : شـخوص الكـتابيين الذين يعرفون محمداً ﷺ بنفس المستوىٰ الذي يعرفون – من خلاله – أبناءهم أيضاً، فما هو شبه الأبناء بمحمدٍ ﷺ ؟

للمرة الجديدة نقول : إنّ أهميّة هذا التشبيه تكمن في كونه يشبه ما هو مرئيّ بواسطة الخيال، بما هو مرئيّ بواسطة «الحس». و السرّ في ذلك أنّ الأشياء التجريديّة يمكنك أن تستوعبها جيّداً في حالة مقارنتها بأشياء حسيّة تقرّب لك ما هو المرسوم في الذهن، فمن وصف لك إحدى المدن قبلاً ثم شبّهها لك بمدينة أُخرىٰ قد شاهدتها، يكون حينئذٍ قـد قرّب في ذهنك ملامح المدينة الموصوفة آنفاً، و هذا ما نلحظه في التشبيه الذي شبّه معرفة الكتابيين لمحمد ﷺ ـ من خلال الأوصاف المذكورة في كتبهم ـ بمعرفة أبنائهم الذين يُشاهدونهم حسياً.

لكن، هناك أسرارٌ فنيّة أخرى، منها : السرّ الكامن وراء انتخاب (الأبناء) دون سواهم في هذا التشبيه، فقد تسأل : لـماذا لم يشبّه النصّ معرفة الكتابيين لمحمد ﷺ بمعرفتهم لآبائهم أو لغيرهم من المقرّبين مثلاً ؟ و نجيبك على ذلك : إنّ الوصف المذكور في التوراة والإنجيل إنّما هو وصف لشخصية لاحقة، و الأبناء أيضاً يجسّدون شـخصياتٍ لاحـقةً بالنسبة لآبائهم، بيد أنّ الأهم من ذلك ـ من الزاوية الجمالية ـ هو : أنّ الاب يعرف ابـنه تماماً دون العكس، فالابن قد يكون طفلاً لا يعي ملامح أبيه كاملة، و قد يكون راشـداً واعياً لكنّه لا يتذكر أباه في حالة فقدانه إيّاه عند الطفولة مثلاً، مضافاً إلى أنّ عاطفة الأب حيال ابنه أقوىٰ من عاطفة الابن حيال أبيه، ممّا يترتّب على ذلك أن تكون معرفة الأب لملامح ابنه و كلّ ما يرتبط بشخصيته أشدّ وضوحاً من معرفة الابن لملامح أبيه.

إذن ـ للمرة الجديدة، أمكنك أن تتبيّن جانباً من أسرار هذا التشبيه الذي يبدو وكأنّه بسيط للغاية، إلّا أنّه – كما لحظت – مشحون بأسرار فنيّة ممتعة تتناسب خطورتها مـع

خطورة الموقف الذي صدر عنه الكتابيون حيال محمّد ﷺ حيث عقّب النص على التشبيه المذكور قائلاً:(و إنّ فريقاً منهم ليكتمون الحق و هم يعلمون) رابطاً بذلك بين كونهم قد أنكروا النبيّ ﷺ و رسالته، و بين معرفتهم الحقّة بصدق ذلك، إنّهم يكتمون الحقّ و هم يعلمون، يعلمون بأنّ محمّداً ﷺ حقّ و رسالة الإسلام حقّ، و لكنّهم يكتمون ذلك، إنّهم يكتمون ذلك مع أنّهم يعرفون محمداً ﷺ بنفس المستوى الذي يعرفون من خلاله أبناءهم، إذن كتمان الحق ـ و هو سمة الكتابيين و سواهم ـ قد أبرزه النص، من خلال التشبيه الفني المذكور، محققاً بذلك عنصر الإقناع من خلال ادوات الفن بالنحو الذي حدثناك عنه.

قال تعالى : ﴿و لا تقولوا لمن يُقتل في سبيل اللّه أمواتٌ بل أحياءٌ و لكن لاتشعرون﴾[1].

لو تأمّلت هذه الآية الكريمة، لوجدت أنّها تنطوي على إحدى «الصور الفنيّة» التي نسمّيها (رمزاً)، و هي عبارة «أحياء». أي : قوله تعالى عن الشّهداء بأنّهم (أحياء) و ليسوا أمواتاً.

طبيعياً، إنّ كون الشهداء (أحياءاً) قد جاء على نحو (التقابل الفني) بين (الأحياء) و (الأموات)، بحيث يتداعىٰ ذهنك من خلال إحدىٰ العبارتين، إلى العبارة الأُخرى التي تقابلها، و هو تقابل بين شيئين واقعيين : الحياة و الموت.

لكن إذا كانت عبارة (الأموات) تعني حقيقة (الموت)، فإنّ عبارة (الأحياء)، لا تعني حقيقة (الحياة) بمعناها المعجمي، بل هي (رمز) فنيّ لشيء آخر، خلافاً لما أجمع عليه المفسّرون من حيث انطباقها على دلالة واحدة هي أن الشهيد حي إلىٰ قيام السّاعة، حيث إنّ مثل هذا التفسير وحده يُفقد الآية الكريمة خصوصيّتها الفنّية الّتي تحفل بما هو مثير ومدهش، و تجعلها ذات معنىً عاديّ، و هو أمرٌ يدفعنا إلى أن نوضّحه لك بشيء من

١ـ البقرة / ١٥٤.

التفصيل.

إنّ ما ينبغي أن نلفت نظرك إليه أوّلاً، هو : إنّ كلّ الموتىٰ (أحياءٌ) بالقياس إلى حياة البرزخ، و حينئذٍ لا معنىٰ للقول بأنّ الشهيد حيّ وحده، بل يشاركه الناس جميعاً في هذا الجانب، و لذلك لابدّ من تفسير هذه العبارة من خلال دلالة أُخرى هي : «الرمز» الذي يعني أنّ عبارة (أحياء) ترمز و تشير إلى معنىً آخر غير معناها الحقيقي أو القاموسي، بل ترمز إلى دلالات متنوعة ترتبط بكلٍّ ما هو «حيٌّ» من المبادئ لا بما هو حيّ من الأجساد.

طبيعياً، لا مانع من الذهاب إلى أنّ الشّهداء «أحياء» ما بعد الموت، و أنّهم فرحون مستبشرون، و أنّهم يُرزقون، كما هو مفاد آية كريمة أخرىٰ تشير إلى الفرح و الرزق، و غير ذلك من الخصوصيّات التي أعدّها اللّه تعالى للشهداء. إلّا أنّ هذه الدلالة تظلّ واحدة من جملة دلالات متنوعة، عليك أن تستوحيها جميعاً، بحيث ينتقل ذهنك من دلالة إلى أُخرى في آن واحد.

و هذا من نحو قوله تعالى ﴿يُخرجهم من الظلمات إلى النور﴾ [1] حيث إنّ عبارة (الظلمات) ترمز إلى جملة معانٍ، منها : الكفر، و الفسق، و عقد النفس، و كلّ ما هو سلبي من السلوك، كما أنّ عبارة «النور» ترشح بجملة معان، قيل : الإيمان، و الخير، والاستقامة، و كلّ ما هو إيجابي من السلوك.

كذلك عبارة (أحياء) حيث ترشح بجملة «دلالات»، منها : الحياة الحقيقية التي أشار إليها المفسّرون، و منها : حياة «المبادىء» التي تجعل من (الشهداء) رموزاً لكلٍّ ما هو «حيٌّ» و «معايش» من المبادىء، مثل : خلودهم في الأذهان، و تردّد أسمائهم على الألسنة، و التثمين لمواقفهم ؟

إذن : أمكنك أن تتبيّن الآن، بأنّ قوله تعالى (أحياء)، إنّما هو (رمز) فنيّ يشعّ و يرشح بجملة من الدلالات التى تثري ذهنك، عندما تسمح لخبراتك و تجاربك الذوقيّة بأن تستخلص و تستنتج أكثر من معنىً للعبارة المذكورة، و هذا هو طابع الفنّ المعجز الذي

١ـ البقرة / ٢٥٧.

يحقّق الإثارة المطلوبة، حيث إنك ما أن تسمع قوله تعالى:(و لا تقولوا لمن يُقتل في سبيل اللّه أمواتٌ بل أحياء) حتّى تتحسّس بأنَّ (الموت) الذي يعني عند الناس : فناء الجسد ومواراته في القبر و غيابه عن الأنظار، و أنّ (الحياة) التي تعني عند الناس : استمرارية بقاء الشخص بجسده و حركته و فكره. و نقول : ما أن تسمع الآية المذكورة، حتّى تتحسّس بأنّ موت الشهداء و حياتهم، تختلف بالضرورة عن الموت و الحياة بمعناهما الحقيقيين، و أنّ الموت هو حياة من نمطٍ آخر بالنسبة إليهم، أي أنّهم أحياءٌ عنداللّه من حيث الوعيُ، و من حيث الحركة، و من حيث النعم و من حيث الفرح، و من حيث الثواب، و من حيث ذكراهم في نفوس الآخرين، و من حيث كونهم نماذج يُقتدى بها، و من حيث كونهم تجسيداً لمبادىء الإسلام، إلى آخر ما يُمكنك أن تستوحيه و تستخلصه من العبارة المذكورة، بالنحو الذي أو ضحناه.

قال تعالى : ﴿و من الناس من يتّخذ من دون اللّه أنداداً يحبّونهم كحبّ اللّه و الذين آمنوا أشدّ حبّاً لله و لو يرىٰ الذين ظلموا إذ يرون العذاب أنّ القوّة للّه جميعاً و أنّ اللّه شديد العذاب﴾[١].

في هذه الآية «تشبيهان» واقعيان هما أوّلاً قوله تعالى:(و من الناس من يتّخذ من دون اللّه أنداداً يحبّونهم كحب اللّه) و ثانياً قوله تعالى:(والذين آمنوا أشدُ حبّاً لله). و هذان التشبيهان يتحدّثان عن العلاقة بين اللّه تعالى و العبد من جانب، و بين الناس فيما بينهم أو بين الناس و بين مطلق المخلوقات من جانب آخر، و ذلك من خلال العلاقة القائمة على «الحب».

و عندما نقرّر بأنّ هذين التشبيهين «واقعيان» نقصد بذلك ما سبق أن أوضحناه لك بأنّ المقصود من «التشبيه الواقعي» هو ما يتحقّق في عالم الواقع بالفعل، مقابل «التشبيه المجازي» الذي لا وجود له في عالم الواقع بقدر ما هو محاولة لإيجاد علاقة مصطنعة بينه

١ـ البقرة / ١٦٥.

و بين عالم الواقع.

و لكلّ من التشبيهين (الواقعي و التخيّلي) جماليته. و المهم، أن نعرض لك كلّاً من «التشبيهين الواقعيين» اللذين تضمّنتهما الآيةالكريمة، أي: التشبيه الأوّل القائل «و من الناس من يتّخذ من دون اللّه انداداً، يحبّونهم كحبّ اللّه»، و التشبيه الآخر القائل «و الذين آمنوا أشدّ حباً لله».

و نبدأ حديثنا مع التشبيه الأول.

يقول التشبيه بما مؤدّاه: أنّ بعض الناس قد اتخذوا لهم مخلوقات، يحبّونهم مثل الحبّ لله تعالى. و يقول كثيرٌ من المفسّرين بأنّ المقصود من ذلك هي: الأصنام. إلّا أنّ هذا القول يتنافى أوّلاً مع ما هو مأثور عن أهل البيت عليهم السلام مثلما يتنافىٰ ثانياً مع منطق الفن. لقد أشار الإمام الباقر عليه السلام إلى أنّ المقصود من «الأنداد» في قوله تعالى (و من النّاس من يتّخذ من دون اللّه أنداداً) هو: أئمة الظلم. كما أنّ منطق الفن يفرض مثل هذا التفسير. و الدليل الفنيّ على ذلك، هو: التشبيه الثاني الذي يقول (و الذين آمنوا أشد حبّاً لله)، فهذا التشبيه الأخير يقول بأنّ المؤمنين يحبّون اللّه تعالى أشدّ من حبّهم لسواه، و حينئذٍ فإنّ ما سوىٰ اللّه تعالى لا يُمكن أن يكون صنماً، لأنّ المؤمن لا يحب الصنم، أساساً، فكيف تصحّ المقارنة حينئذ بين الحبِّ للأصنام، و بين الحبِّ للّه تعالى، وكون الحبّ لله تعالى أشدّ من الحبّ للأصنام؟

إذن: لابدّ أن يكون المقصود من «الأنداد» هم الناس و ليس الأصنام. اذا عرفت ذلك، حينئذٍ يواجهك تشبيه يقول: إنّ البعض يحبّون الناس مثل حبّهم للّه تعالى. ثمّ يواجهك تشبيه يقول: إنّ المؤمن هو الذي يحبّ اللّه تعالى أشدّ من حُبّه للناس، و بهذا تتّضح لك حقيقة الموقف الذي ينطوي عليه هذان التشبيهان، حيث يتسقان تماماً مع طبٰيعة البشر الّذي يضؤل لدىٰ بعضهم الوعيُ، بحيث يحبّ الناس مثل حبّه للّه تعالى، مقابل البعض الآخر الذي يحبّ اللّه تعالى أشدّ من حبّه للناس، و هو: المؤمن.

والآن مع إدراكنا للحقيقة المتقدّمة، يتعيّن علينا أن نوضّح الخصائص الفنية الأخرى

لهذين التشبيهين : التشبيه القائل بأنّ البعض يحبّون الناس كحبّ اللّه تعالى، و التشبيه القائل : إنّ المؤمن أشدّ حباً لله.

إنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو : أنّ صياغة كلّ من هذين التشبيهين قد تمّت من خلال صياغة متعددة الدلالة بحيث تجعلك قادراً على أن تستخلص و تستوحي و تستنتج أكثر من دلالة، و هذه هي سمة الفن المعجز.

ففي التشبيه الأوّل تجد عبارة (الأنداد) (و من النّاس من يتّخذ من دون اللّه انداداً)، و هذه العبارة قد تجيء بمعنى (النظائر و الأشباه)، و قد تجيء بمعنىٰ (الأضداد)، و لكلٍّ منهما إمكانية التفسير الصحيح، لأنّ البعض من الناس قد يتّخذ (نظيراً) للّه تعالى من حيث درجة الحبّ، و قد يتّخذ (ضدّاً) لله تعالى من حيث إنّه جعل الناس (و هم مخلوقات) أضداداً لله تعالى، فيكون حبّه للناس حبّاً لما هو (ضدّ) لله تعالى.

هذا فيما يتّصل بالتشبيه الأوّل.

أمّا التشبيه الآخر (و الذين آمنوا أشدّ حبّا لله)، فيمكنك أيضاً أن تستوحي و تستخلص منه أكثر من دلالة. فقد اكتفى هذا التشبيه بالقول بأنّ المؤمن أشدّ حبّا لله، و لم يقل أشدّ حبا لله من الناس، لأنّ القول الأخير يسدّ عليك إمكانية أي تفسير آخر، في حين أنّ الاكتفاء بالقول بأنّ المؤمن أشدّ حبّا لله يجعلك تستنتج بأنّه من الممكن أن يكون المقصود هو : أنّ المؤمن أشدّ حبّاً لله تعالى من البعض الذي يساوي بين حبّه لله تعالى و بين حبّه للناس، و عليك أن تستنتج بأنّ المقصود هو أنّ المؤمن أشدّ حبّاً لله تعالى من حبّه للناس، و هكذا.

إذن : جاءت صياغة هذين التشبيهين بشكل موحٍ يزيد من إمتاعك في عملية التذوق الفنيّ للنصوص، بالنحو الذي أوضحناه لك.

قال تعالى في صفة الكافرين : ﴿و مثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلّا دعاءاً و نداءاً صمّ بكمّ عميّ فهم لا يعقلون﴾ [1]

١ـ البقرة / ١٧١.

تتضمّن هذه الآية الكريمة أكثر من صورة فنّية.

إلّا أنّ «الصّورة التشبيهيّة» التي تقول (مثل الذين كفروا، كمثل الذي ينعق بما لا يسمع الا دعاءاً و نداءاً)، هذه الصورة: تظلّ هي المعلم البارز فيها. و لو تأمّلت هذا التشبيه بدقّة، للحظت أنّه قد اعتمد إحدىٰ أدوات التشبيه التي يكثر القرآن الكريم من استخدامها، و نعني بها: عبارة (مثل).

و (المَثَل) في أصله عبارة عن كلام يجري على الألسن يتضمّن إحدىٰ الحقائق الاجتماعيّة، و لكنّه - في اللغة القرآنية - يُستخدم غالباً بمثابة أداة تشبيه شيء بشيء آخر، كما لو قلنا بأنّ: مثل الإيمان و الكفر مَثَل النور و الظلمة، فنكون قد شبّهنا الإيمان والكفر بالنّور و الظلمة.

لكن، ينبغي أن نُلفت نظرك إلى أنّ هذا التشبيه قد اعتمد أداة تشبيهية أُخرى هي: (الكاف)، بحيث استخدم القرآن الكريم أداتين تشبيهيتين ضمن عبارة واحدة، فقال تعالى: (كمثل الذي ينعق ... الخ)، و هذا يعني أنّ النصّ القرآني يستهدف التأكيد على حقيقة ذات مغزىً خاص، و هي: لفت النظر إلى أنّ الكفار يُشبهون البهائم بالنسبة إلى انعدام الوعي لديهم.

و هذا الشبه بين الكافر و الحيوان يتمّ عادة من خلال أكثر من زاوية، فحيناً يشبّه القرآن الكريم الكفّار بالأنعام ليس على وجه التساوي، بل يجعلهم أشدّ من الأنعام، و هذا مثل قوله تعالى (كالأنعام، بل هم أضلّ سبيلا)، و حيناً آخر يشبّه القرآن الكريم الكفّار بالأنعام، على وجه التقريب - و ليس التساوي أو المفاضلة - و هذا ما يتمّ عادةً عند استخدامه أداة (الكاف) التي تعني نسبة تقريبية بين المشبّه (و هم الكفار)، و بين المشبّه به (و هي: الأنعام)، على النحو الذي سنوضّحه لك الآن.

إنّ هذه الصورة التشبيهية تريد أن تقول: إنّ الكفّار يشبهون الأغنام التي لا تعي أصوات الراعي، فكما أنّ الغنم لا تعي دلالة الكلام الذي يرسله الراعي، كذلك: فإنّ الكفّار لا يعون دلالة الكلام الذي يوجّهه المبلّغ الإسلامي إليهم.

طبيعيّاً، ينبغي أن تضع في ذهنك فارقاً بين صوت الراعي و صوت المبلّغ الإسلامي، من حيث انعكاسات أصواتهما على الأغنام و الكفّار، فالمبلّغ، يوجّه كلاماً ذا معنىً إلى الكفّار، و هذا على خلاف الراعي الذي لا يوجّه كلاماً إلى الأغنام، بل يُرسل أصواتاً فحسب، لذلك : استخدم القرآن الكريم عبارة (ينعق) بالنسبة إلى الراعي، لأنّ (النعيق) معناه هو : إرسال الصيحة التي تزجر الغنم، فقال تعالى : (مثل الذين كفروا، كمثل الذي ينعق ...)، و هذا الفارق بين كلام المبلّغ الإسلامي و بين صوت الراعي، يفسّر لنا السرّ الفنيّ الكامن وراء استخدام القرآن لأداة (الكاف) التشبيهة بدلاً من الأدوات التشبيهية الأخرى التي تتفاوت في إبرازها لأوجه الشبه بين الشيئين، حيث إنّ (الكاف) تبرز درجة خاصّة من الشبه هو : مشاركة الكفّار للأغنام في عدم وعيهما بدلالة النداء الموجّه إليها.

من هنا، يمكنك أن تدرك السرّ الفنّي الكامن وراء قوله تعالى:(مثل الذين كفروا، كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلّا دعاءاً و نداءاً)، حيث استخدم عبارة (الدعاء) و (النداء)، و هما يرمزان إلى مجرد سماع الصوت، دون أن يقترن ذلك بإدراك دلالته أو معناه.

و لكنّك تلاحظ بأنّ الصورة التشبيهية المشار إليها تبدو في ظاهرها و كأنّها قد شبّهت الكفّار بالراعي الذي ينعق بما لا يسمع إلّا دعاءاً و نداءاً، في حين أنّ المقصود من ذلك ليس الراعي، بل الغنم. فما هو السرّ الفنيّ في ذلك؟

و نجيبك أوّلاً : أنّ النصّ يستهدف الاقتصاد و الاختصار في صياغة الصورة، فبدلاً من أن يقول مثلاً : إنّ الكفّار يُشبهون الأغنام التي لا تسمع من الراعي إلّا نداءاً و دعاءً، لكونهم لا يعون رسالة الإسلام التي صدع بها المبلّغون. بدلاً من هذا التطويل في الكلام، نلحظ أنّ النص القرآني قد اختصر المسافة، و اكتفئ بالقول بأنّ (مثل الذين كفروا، كمثل الذي ينعق بما لا يسمع الا دعاءاً و نداءاً)، أي : كمثل الذي يُرسل صوتاً لمخلوقات لا وعي لديها، فجاء التشبيه بالنعيق ليس تشبيهاً بالراعي، بل بإرسال الصوت إلى الأغنام. ومن ثمّ، فإنّ المتلقّي سوف يستخلص بأنّ صوت الإسلام الذي يحاول المبلّغون إيصاله إلى الكفار، سوف لا يجد موقعاً لدى أسماعهم الصمّ، و هذا ما توحي به طبيعة الصور الرمزية التي أعقبت التشبيه المذكور، «صمّ بكم عميٌ فهم لا يعقلون».

السرّ الفنّي الآخر الذي نعتزم لفت نظرك إليه، هو قوله تعالى : (كمثل الذي ينعق بما لايسمع إلّا دعاءاً و نداءاً)، حيث يمكنك أن تتساءل عن المقصود بـعبارتي (الدعـاء) و(النداء) من حيث صلتهما بالراعي و بالمبلّغ من جانب، و بالأغنام و الكفّار من جانب آخر.

و يمكنك أن تتساءل أيضاً : لماذا استخدم النصّ القرآني كلّاً من العبارتين (النّداء) و(الدّعاء)، و لماذا لم يكتف بإحداهما مثلاً ؟

و نجيبك على ذلك:

إنّ أحد الأسرار الجمالية لهذا التشبيه، هو : استخدام هاتين العبارتين اللتين تعبّران عن أدقّ الدلالات التي يستهدف النصّ القرآني إبرازها للمتلقي.

«الدعاء» معناه : دعوة الإنسان إلى ممارسة شيء من الأشياء. و أمّا «النداء» فمعناه : رفع الصوت الذي يدعو إلى الممارسة المذكورة. و الآن، إذا تأمّلت قوله تعالى بالنسبة إلى الكافرين (كمثل الذي ينعق بما لا يسمع الا دعاءاً و نداءاً)، أمكنك أن تتبيّن معنىٰ هاتين العبارتين (دعاءاً و نداءاً) و الفارق بينهما.

فالكافر يشبه الأغنام في كونه لا استعداد لديه في تقبّل الخير إذا دُعي إليه، كما أنّه لا استعداد لديه حتّى لو حذر من عاقبة رفضه للخير و ارتفع صوت المبلّغ مكرّراً الدعوة إليه في تقبّل الخير و هذا يعني أنّ الكافر سواء عليه، أأُنذر أو لم ينذر، سواء عليه أدُعي بالكلام الهاديء أو صيح به، ففي الحالتين لا أمل في إصلاحه، ممّا يترتّب على مثل هذا السلوك إلغاء الكافر من الحساب تماماً، و سلخه من صعيد الإنسان إلى صعيد الحيوان الأعجم.

إذن : أمكنك أن تتبيّن جانباً من أسرار التشبيه الذي قارن بين الكافر و الحـيوان، بخاصّة أنّ التشبيه المذكور قد أعقبته ثلاث صور رمزية، تصف الكفّار بأنّهم (صمٌ، بكمٌ، عميٌ، فهم لا يعقلون) حيث جانس النصّ القرآني الكريم بين تشبيههم بالأغنام و بـين كونهم صمّاً عن سماع الخير، بُكماً عن النطق به، و عمياً عن النظر إليه. و هذا التجانس -كما هو واضح لديك - يكشف مدىٰ الإحكام العماري للصور المذكورة، مـن حـيث

علاقة بعضها بالآخر، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى في صفة اليهود: ﴿انّ الّذين يكتمون ما أنزل اللّه من الكتاب و يشترون به ثمناً قليلاً أولئك ما يأكلون في بطونهم إلّا النّار و لا يكلّمهم اللّه يوم القيامة و لا يزكّيهم و لهم عذاب أليم﴾[١]

تتضمّن هذه الآية الكريمة صورتين فنّيتين، تنتسبان إلى «الاستعارة». و قد وردت هاتان الاستعارتان في سياق الحديث عن اليهود الذين وقفوا موقفاً مضاداً لرسالة الإسلام، فأنكروا الإشارات التاريخيّة التي بشّرت بنبوّة محمدﷺ في توراتهم.

و قد عقّب النصّ القرآني الكريم على سلوك هؤلاء اليهود الذين كتموا ما أنزل اللّه تعالى، عقّب عليهم بهاتين الاستعارتين:

(يشترون به ثمناً قليلاً) (أولئك ما يأكلون في بطونهم إلّا النّار)

أمّا الاستعارة الأولى القائلة بأنّ اليهود قد اشتروا، بهذا السلوك، ثمناً قليلاً من متاع الدنيا، فقد سبق أن حدّثناك عنها في حقل سابق. و أمّا الاستعارة الثانية القائلة بأنّ الجزاء الأُخروي لهؤلاء اليهود الذين كتموا خبر البشارة بنبوّة محمّد ﷺ هو: أنّهم سوف يأكلون في بطونهم النار،

فأمر نحدّثك عنه الآن.

الاستعارة تقول: إنّ اليهود سوف يأكلون في بطونهم ناراً.

هذه الاستعارة تقول عنها بعض النصوص المفسّرة بأنّها: كلامٌ حقيقيٌّ، و ليس صورة استعارية، أي: أنّهم سوف يأكلون النار في جهنّم، فيكون ذلك طعامهم حقيقة. لكن: حتّى مع انسياقنا مع هذا التفسير، يظلُّ الكلام المذكور صورة استعارية، إذا أخذنا بنظر الاعتبار، أنّ هذه الصورة مرتبطة عضوياً بالاستعارة الأولى التي تقول: «إنّ اليهود بكتمانهم ما أنزل اللّه تعالى، إنّما يشترون به ثمناً قليلاً».

١ـ البقرة / ١٧٥.

و من الواضح لديك أنّ عملية الشراء هذه - و هي ذات ثمن قليل - سوف تنعكس على الجزاء الأخروي، - و هو ثمن غال - متمثلة في أكلهم النار. فيكون هذا الكلام متمّماً للاستعارة الأولى. و في ضوء هذه الحقيقة، يمكننا أن نلفت نظرك إلى مستويات «التجانس الفنّي» بين الصورتين: صورة اشترائهم - بهذا الكتمان لحقيقة الإسلام - ثمناً قليلاً، و صورة أكلهم النار في البطون. و هذا ما نبدأ بتوضيحه لك الآن.

لقد كتم اليهود الحقائق في أعماقهم: إيثارهم المتاع الدنيا، و أنّ ما اختزنوه في الأعماق، سوف يتحوّل بهم إلى نار تأكل أعماقهم، أو نار يأكلونها في الأعماق، أو نار يختزنونها في الأعماق.

و هذا واحد من أبعاد التجانس بين الصورتين: كتمان الحقيقة في الأعماق دنيوياً، يقابلها خزن النار في الأعماق أخروياً.

و اليك البُعد الآخر من التجانس بين الصورتين، إنّ عملية الاشتراء و ما تستتبعه من دفع الثمن، يرتبط في المقام الأوّل بالحاجات الحيويّة، و في مقدمتها: الحاجة إلى الطعام و الشراب. كما أنّ الحاجات النفسية، تظل «الحاجة إلى التقدير الاجتماعي» في مقدّمتها.

و الآن، إذا أمعنت النظر إلى هاتين الحاجتين: الحيوية و النفسية، أمكنك أن تتبيّن التجانس بينهما و بين انعكاساتهما أُخروياً. فإذا كان اليهود - بكتمانهم الحقيقة - قد آثروا متاع الدّنيا: حيوياً و نفسياً، فإنّ الجزاء المترتّب على ذلك، قد تمثّل في عملية (أكل النار) أُخروياً، حيث إنّ العملية المذكورة ترتبط بالحاجتين اللتين سيرى اليهود ما هو ضدّ لهما تماماً.

فالأكل - و هو الحاجة الحيوية - هو النار. كما أنّ الموقع أو المكانة أو الجاه هو النار ذاتها. و من ثمّ فإنّ التجانس هنا يتمّ من خلال (التضادّ) بين الدوافع التي تحرّكهم لممارسة كتمان الحقّ (و هو البحث عن الطعام و التقدير)، و بين الإحباطات التي يواجهونها حيث لا يتمّ إشباع حاجاتهم إلّا بما هو مضادٌّ لها، و هو: أكل النار، و المقامَ فيها في اليوم الذي يفتضحون فيه أمام البشرية جميعاً.

و بهذا النمط من التجانس، أمكنك أن تدرك بعض الأسرار الفنّية لهذه الاستعارة،

بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: **﴿أُحِلّ لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم هنّ لباس لكم و أنتم لباس لهنّ...﴾**[1].

و قال تعالى في آية اخرى: **﴿نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنّى شئتم و قدّموا لأنفسكم واتقوا اللّه و اعلموا أنّكم ملاقوه و بشّر المؤمنين﴾**[2].

هاتان الآيتان من سورة البقرة تتناولان - كما هو واضحٌ لديك - علاقة الرجل بالمرأة. إلّا أنّ ما يعنينا منهما هو: أن نعرض لك عنصر الصورة الفنّية منهما. فالآية الأولى تضمّنت صورة (الرفث) إلى نسائكم، كما تضمّنت صورة (هنّ لباس لكم). أمّا الآية الثانية فقد تضمّنت صورة (نساؤكم حرث لكم). فأنت الآن تواجه صورتين تتحدّثان عن علاقة الرجل بالمرأة، و نعني بهما صورتي (اللباس) و (الحرث)، مضافاً إلى الصورة الثالثة (الرفث).

و نحدّثك عن الصورتين، الأولى و الثانية، حيث تُشكّلان (رمزين)، أي: صورتين رمزيتين لقضيةٍ واحدةٍ هي: علاقة الرّجل بالمرأة، أو العلاقة الزوجية.

لكن خلال ذلك كلّه، ينبغي أن نلفت نظرك إلى السياق الذي وردت فيه هاتان الصورتان الفنّيتان.

لقد وردت الصورة الرمزية الأولى في سياق الحديث عن الصوم. و مجرّد ورودها في سياق عمل عبادي يتطلّب تأجيل شهوات الطعام و الشّراب و الجنس، (و هي من أقوى الحاجات الحيوية في تركيبة الانسان). نقول: مجرّد ورود العلاقة بين الزوجين في سياق آمال مقترنة بتأجيل الشهوات من طعام و شراب و جنس كافٍ في التدليل على أنّ العلاقة بين الزوجين تتجاوز مفهومها الجنسي لتصبّ في أهداف عبادية متصاعدة مثل الصوم الذي يجسّد - مضافاً إلى صوم الجوارح - صوماً لمطلق الرغبات غير المشروعة

١ـ البقرة / ١٨٧.

٢ـ البقرة / ٢٢٣.

عند الإنسان.

و الآن : لنتقدّم إلى الصورة الفنّية نفسها.

تقول الصورة الرمزيّة : (هن – أي النساءُ – لباس لكم) (و أنتم لباس لهنّ). فالرمز هنا يتمثّل في عبارة (اللباس)، و اللباس هو (الثياب)، و معنىٰ ذلك : أنّ كلاً من الرجل و المرأة يشكّل لباساً أو ثوباً للآخر. و السؤال هو : ما هي الدلالات التي يُرشّح بها هذا الرمـز ؟ الثوب هو ما يستر به البدن، فإذا لبسه الشخص ستر به بدنه، و هذا يعني أنّ الرمز حينما يقول (هن لباس لكم و أنتم لباس لهن)، إنّ كلّاً من الرجل و المرأة يستر أحدُهما الآخر. والستر هنا عبارة متنوعة الدلالات، لأنّ ما يستر به الشيء لا ينحصر في عمل أو قولٍ خاصّ، بل مطلق الأعمال و الأقوال التي ينبغي وجوباً أو ضرورةً و أدباً أن يتستّر عليها.

لذلك، بمقدورك أن تستنتج و تستوحي و تستخلص أكثر من دلالةٍ : حينما تضع في ذهنك أنّ الزّوج و الزوجة يلابس أحدهما الآخر، بـحيث تسـتخلص أنّـهما (وحـدة) اجتماعية من جانب، أي : بصفة أنّ «العائلة» تشكّل أصغر الوحدات الاجتماعية التي تبدأ منها و تنتهي بأكبر وحدة اجتماعية هي (الدولة) في صعيد المؤسسات الرسمية. هـذه الوحدة الاجتماعية (أي الأسرة) تمثّل أهمّ الوحدات، من حيث تأثيرها التـربوي فـي عملية التنشئة الاجتماعية.

إذن : من جانبٍ، بمقدورك أن تربط بين الزوجين و بين كونهما وحدةً اجـتماعيّة ذات نتائج تربوية مهمّة، ذلك من خلال الرمز القائل بأنّ كلّاً منهما لباس للآخر.

و بمقدورك ـ أيضاً ـ أن تقلّص من هذه الدائرة الاجتماعيّة للزوجين، و تتّجه إلى العلاقة الخاصّة بينهما، من حيث الإشباع لحاجتهما الحيوية، فيكون الرمز، القائل بأنّ كلّاً منهما لباس للآخر، تعبيراً عن الستر الذي يستتران به في الإشباع المذكور، طالما يتستّر الإنسان، ليس في شوؤنه الحيوية فحسب، بل حتّى في دقائق أموره التي لا يرغب في اطّلاع الآخرين عليها، حتّى لو كان يقوم بعملٍ منزليّ عاديّ مثلاً.

إذن : بمقدورك أن تستخلص جملة دلالات من الرمز المذكور، مضافاً إلى النماذج التي قدّمناها، بحيث تتبيّن مدى ما ينطوي عليه الرمز المذكور، من قـيم فـنيّة مـتنوّعة

بالنحو الذي حدّثناك عنه.

و هذا فيما يتّصل بالرمز الأوّل: (هنّ لباس لكم و أنتم لباس لهنّ).

و أمّا ما يرتبط بالرمز الآخر (نساؤكم حرث لكم)، فهذا ما سنوضّحه أيضاً من خلال التماثل الفنيّ بين هذين الرمزين.

إنّ «الحرث» في دلالته اللغوية ينطوي على أكثر من معنى. فقد يأتي بمعنى «الزرع»، و بمعنى «الأرض» التي تُستنبت بالبذر، و بمعنى التقليب لتراب الأرض... الخ. و كلّ هذه الدلالات يتحمّلها الرمز المذكور. فلو دقّقت النظر في عملية مثل حرث الأرض من أجل استنباتها بالبذور، أو في عملية مثل: زرع الأرض، حينئذٍ سوف تقفز إلى ذهنك دلالاتٍ تتّصل بالثمار التي يجنيها الإنسان من الأرض، و هي ثمار تتوقّف عليها حياة الإنسان، من حيث كونها غذاء لابدّ منه.

طبيعيّاً، قد تقفز إلى ذهنك دلالاتٍ أُخرىٰ أيضاً تتّصل بالإشباع الحيوي لإحدىٰ حاجات الإنسان التي يحقّقها الاتّحاد بين كائنين، و هذا ما يمنح الرمز الفنيّ قيمته الحقّة، أي: إمكانية الرمز لتحمّل دلالات متنوّعة. إلّا أنّه في الحالات جميعاً، يمكنك أن تتنقّل بالذهن إلى أكثر هذه الدلالات ارتباطاً بعملية «الحرث»، ألا و هي: النتائج المترتّبة على حرث الأرض و زرعها، و نعني بها: الثمار أو الغذاء للإنسان، كما قُلنا. و السّؤال هو: ما هي النتائج المترتّبة على الاتحاد بين كائنين، أو الزّوجين؟ أي: ماهي الصلة بين عملية (الحرث) للأرض و ما يترتّب عليها من الثمر، و بين العلاقة الزوجية و ما يترتّب عليها من النتائج؟

لا أظنّك تحتاج إلى أدنى تأمّل حتّى تدرك سريعاً صلة الثمر بالزرع و صلة الذُريّة بالحياة الزوجية. و بكلمة أخرى، يمكنك أن تدرك سريعاً أنّ الثمر الذي يجنيه الإنسان من الزرع يشكّل مادةً حيوية لا مناص من توفّرها في الحياة من أجل استمرارية الكائن البشري. كذلك، فإنّ الثمر الذي يجنيه الإنسان من الزواج يشكّل مادة حيويّةً لا مناص من توفّرها في الحياة من أجل استمراريّة التناسل البشري. فكما أنّ الغذاء لابدّ منه لحياة الإنسان، كذلك فإنّ الزّواج لابدّ منه لاستمرارية وجود الإنسان.

أرأيت – إذن – مدى ما ينطوي عليه الرمز المذكور (نساؤكم حرث لكم) من إيحاءاتٍ غنيّةٍ، ممتعةٍ، مدهشة!

أرأيت الصّلة الوثقى بين شيئين يجسّدان ضرورة الحياة البشرية من حيث استمراريتها؟ فلولا الغذاء، أكان من الممكن أن تستمرّ حياة الإنسان، و لو لا الزواج أكان من الممكن أن تستمرّ الحياة البشريّة؟ إذن – للمرّة الجديدة – ينبغي أن تدهش فنّياً أمام الرمز القرآني الذي حدّثناك عنه.

لكن قبل أن ننهي حديثنا عن الرمز المذكور في الآية الكريمة ينبغي أيضاً أن نقف عند العبارات التي ختمت بها الآية القرآنية الكريمة كلامها عن العلاقة الزوجية، حيث قالت : (و قدّموا لأنفسكم، و اتّقوا اللّه، و أعلموا أنكم ملاقوه، و بشّر المؤمنين)...

هذا التعقيب على العلاقة بين الزّوجين، يحمل دلالاتٍ مهمّةً دون أدنى شك. و أظنّك تُدرك سريعاً أنّ عمليّة استمرارية التناسل البشري ليست إلّا وسيلة للمهمّة الرئيسة التي خلق اللّه الإنسان من أجلها، ألا و هي : خلافة الإنسان في الأرض. و لذلك ربط النصّ بين عملية (الحرث) : الرمز الذي يشير إلى التناسل البشري، و بين ضرورة أن ينتهز البشر فرصة الحياة أو فرصة التناسل البشري لكي يمارس مهمّته العبادية، متمثلة في «الاتقاء أو التقوى»، حيث يترتّب على اتقاء اللّه تعالى لقاء مع اللّه تعالى في اليوم الآخر، ثمّ : المصير إلى الجنّة.

هذه الدّلالات –كما هو واضحٌ لديك – تعني أنّ مهمّة التناسل البشري لا تنفصل عن المهمّة العبادية للإنسان، أي أنّ العلاقة الزوجية ليست مجرّد إشباع عابر لحاجةٍ حيوية، بل هي وسيلة لمهمّة عبادية ينبغي للإنسان أن يستثمرها، فيُقدّم لآخرته زاداً من خلال ممارسة التقوى، حتى يظفر بالإشباع الحقيقي الخالد في اليوم الآخر، و هذا ما نلحظه في التعقيب القائل –كما سمعت – (و قدّموا لانفسكم و اتّقوا اللّه، و اعلموا أنّكم ملاقوه، وبشّر المؤمنين،...)

إذن : أمكنك أن تلحظ من جانب أهميّة الصورة الفنّية (نساؤكم حرث لكم)، و أن تلحظ من جانب آخر أهمّية العلاقة بين الرمز الفنّي (الحرث) و بين المهمة العبادية

للإنسان، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى: ﴿يسألونك عن الأهلّة قل هي مواقيت للناس و الحجّ و ليس البرّ بأن تأتوا البيوت من ظهورها و لكنّ البرّ من اتقى و أتوا البيوت من أبوابها و اتّقوا اللّه لعلّكم تفلحون﴾ [1]

في هذه الآية صورتان فنّيتان هما «ليس البرّ بأن تأتوا البيوت من ظهورها» ثمّ «وأتوا البيوت من أبوابها». فالصورتان تتحدّثان عن إتيان البيوت من أبوابها و ليس من ظهورها.

و لك أن تسأل: ما المقصود هنا من البيوت و الأبواب و الظهور؟

يُمكنك - بطبيعة الحال - أن تتّجه إلى النصوص المفسّرة لملاحظة ذلك، بل يتعيّن الرجوع إليها لملاحظة ما ورد عن أهل البيت عليهم السّلام في هذا الميدان. لكن بما أنّ النصّ القرآني الكريم يتميّز بكونه نصّاً فنّياً، و بما أنّ النصّ الفنّي يعتمد - في جانب منه - على التذوّق الجمالي الخالص، حينئذٍ فبمقدورك - حتّى في حالة عدم رجوعك إلى النصوص المفسّرة - أن تستخلص و تستنتج و تستوحي دلالات و معاني مجملة، تجعلك متحسّساً بقدرٍ كبيرٍ من الإمتاع الجمالي: نتيجة لمشاركتك في عملية الاكتشاف الفني لدلالة النص.

و الآن لنعد إلى النصوص المفسّرة ثمّ لنربط بينها و بين تذوّقنا الفني لهاتين الصورتين «ليس البرّ بأن تأتوا البيوت من ظهورها» و «و أتوا البيوت من أبوابها» حتّى تتبيّن لك جمالية تينك الصورتين من خلال تذوقك الشخصي، مضافاً إلى النصوص المفسرة جميعاً.

قبل كلّ شيء ينبغي أن تضع في ذهنك أنّ هاتين الصورتين تنتسبان إلى «الرمز»، أي أنّهما صورتان رمزيتان و ليس استعارةً أو تشبيهاً أو تمثيلاً... الخ. و السبب في ذلك أنّ

١ـ البقرة / ١٨٩.

البيوت و الأبواب و الظهور لا تتوقّع أن تكون عيّنات مادية، بقدر ما يُمكننا أن نتوقّعها رموزاً و إشارات إلى أشياء مادية، إلّا في حالة واحدة هي أن يوضّح المعصوم عليه السّلام أنها واردة في قضيّة خاصّة. و هذا ما أوضحه الإمام الباقر عليه السّلام حينما أشار إلى أنّ المحرمين في الحج كانوا يدخلون إلى بيوتهم من ظهورها بعد أن ينقبوها، و لذلك ورد النهي عنها. لكنّ الإمام الباقر عليه السّلام ورد عنه تفسير آخر هو : أنّ المقصود من دخول البيوت من أبوابها لا من ظهورها هو : مطلق الأُمور، حيث ينبغي أن نتناول جميع أمورنا من جهاتها المقرّرة عند العقلاء.

كما ورد عن الإمام الباقر عليه السّلام نفسه تفسير ثالث هو : أنّ أهل البيت عليهم السّلام هم الأبواب التى ينبغي أن يُتّجه إليها.

و هذا التفسير الأخير هو - في واقعه - مصداق للعنوان العام الذي تضمّنه التفسير الثاني القائل بأنّ الأُمور ينبغي أن يُؤتى إليها من جهاتها المقرّرة عند العقلاء.

و الآن، قد يخيّل للبعض ـ ممّن لا يمتلك رصيداً فنّياً و علميّاً ـ أنّ ورود تفسيرين أو ثلاثة للإمام عليه السّلام مع الاختلاف في بعضها مع الآخر، يجعل ذلك عرضة لعنصر الشك ! لكن بأدنى تأمّل، يمكنك أن تتبيّن مدى الإعجاز الفنّي المدهش للنصّ القرآني حينما تجد أنّ هذه التفسيرات ـ جميعاً ـ قابلة للاستيحاء الفنيّ. و هذا ما يجعلك أن تحكم من جانب بأنّ صورتي «دخول البيوت من أبوابها و ليس ظهورها» هما (رمز)، وفي نفس الوقت، هما : تفسير ورد في قضيّة خاصّة بممارسة الحجّ، و هذا هو ذروة الفن العظيم.

و لك أن تسأل : كيف يتمّ التوفيق بين قولنا : إنّهما رمز، و قولنا : إنّهما «حقيقة»، وردت في قضية خاصّة؟ و نجيبك : إنّ من إحدى سمات الفن العظيم أن ينطلق من (الخاصّ) إلى (العام)، أن يتّجه من قضيّة خاصّة (مثل الحجّ) إلى قضيّة عامّة (مثل : إتيان الأُمور من أبوابها)، و من جملة ذلك : القضية الذاهبة إلى أنّ أهل البيت عليهم السّلام هم الأبواب إلى اللّه تعالى. فأنت تجد هنا أنّ العبارة الفنية القائلة : لا تأتوا البيوت من ظهورها

و لكن من أبوابها. هذه العبارة تجدها مشحونة بحقائق و رموز متنوعة، و ليست عبارة عادية ذات دلالة محدودة، إنّها صياغة فنّية ذات إمتاع كبير في عملية التذوق الفنّي.

ألا تتحسس عند قراءتك العبارة المذكورة «لا تأتوا البيوت» من ظهورها، بل من أبوابها، أنّك أمام ثروةٍ ذهنية و معرفية، و فنّية ؟ ألا تتحسّس أنك مرةً أمام فريق من الحجّاج كانوا ذات يوم يجهلون المناسك ؟ و أنّك مرّة أمام قضية تصحّح للناس طريقة ممارسة النُسُك ؟ و أنّك مرةً أمام قضية تُطالبك بأن تتأنىٰ و تعمل عقلك في ممارستك لأعمالك، ألا تتحسس أنّك أمام قضيّة تقول لك : ينبغي أن تتمسّك بأهل البيت عليهم السّلام ؟ ألا يتداعى ذهنك – بعد ذلك – إلى الحديث المعروف الوارد عن النّبيّ صلى اللّه عليه و آله أنّه مدينة العلم و عليّ عليه السّلام بابها ؟ ألا يتداعىٰ ذهنك إلى جملة من المفهومات و المعاني الأُخرى المرتبطة بهذا الشأن ؟

إنّ أمثلة هذا التداعي في الذهن و أمثلة تلكم التفسيرات الرمزية، و أمثلة تلكم التفسيرات الواردة في قضية خاصّة بالحج، أو بسواه، أو بأهل البيت عليهم السّلام... الخ.

أمثلة هذه الاستيحاءات الفنيّة تكشف لك عن مدى جمالية الصياغة للصور القرآنية الكريمة، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى : ﴿الحج أشهر معلومات فمن فرض فيهنّ الحجّ فلا رفثَ و لا فسوقَ و لا جدال في الحج و ما تفعلوا من خيرٍ يعلمه اللّه و تزوّدوا فإنّ خير الزاد التقوى و اتّقون يا أُولى ألالباب﴾ [1]

في هذه الآية صورة فنّية هي «و تزوّدوا فإنّ خير الزّاد التقوى»، هذه الصورة تنتسب إلى ما نُسمّيه بـ«التمثيل». و لا نحسبك تتردّد لحظة في أنّ هذه الصورة التمثيليّة تظلّ من الوضوح بمكان كبير بحيث يستوعب معناها أبسط إنسان. و من الحقائق المعروفة في حقل الفنّ : إنّ قيمة العبارة الفنية تتضخم بقدر ما تجنح إلى السهولة و اليسر. و لذلك فإنّ

١ـ البقرة / ١٩٧.

أيّة صورة فنّية : تمثيلاً كانت أو تشبيهاً أو استعارةً، تكتسب قيمتها بقدر ما تستند أطراف الصورة إلى ما هو مألوف و واضح في تجارب الناس.

و في ضوء هذه الحقائق التي نحسبك على معرفة بها، يُحسن بنا أن نعرض للصورة التمثيلية المشار إليها، و نعني بها (و تزوّدوا، فإنّ خير الزّاد : التّقوى).

هذه الصورة التمثيلية تقول بما مؤداه : إنّ أفضل ما يتزوّد به الإنسان في هذه الدنيا هو تقوى اللّه تعالى. بيد أنّ الأهميّة الفنية لهذه الصورة تتجسّد أوّلاً في كونها مستندة إلى خبرات و تجارب يعرفها أدنى شخص، و هي تجربة (الزاد) أو (الطعام) الذي تتناوله يومياً، و ندرك بأنّه أهمّ حاجة حيويةٍ لابدّ من إشباعها، و إلّا تعرّض الانسان لخطر الموت. كما نعرف جميعاً بأنّ الطعام أو الزاد تتفاوت قيمته و أهميته من طعام لآخر، من حيث معطياته الصحيّة و الذوقية. فهناك من الطعام ما يحمل عناصر كيميائية تزيد من حيوية البدن، و هناك من الطعام ما يقترن بتذوّق خاص، و هكذا.

هذه الخبرات نألفها جميعاً بنحوٍ لا يحتاج إلى التوضيح، لكن، إذا وضعناها في اعتبارنا، و أخضعناها للصورة التمثيلية القائلة (فإنّ خير الزاد التقوى)، حينئذ نُدرك مدى معطاها الفني، من حيث وضوحها في أذهان الناس جميعاً، لكن، تظلّ القيمة الفنية الضخمة لهذه الصورة الواضحة هي : ما تضمّنته من دلالات عميقة كلّ العمق، و هذا ما يكسب الفن أهميته القصوى، حيث إنّ الوضوح و العمق حينما يتحققان في نص فني، حينئذ يكتسب الفن - كما كررنا - قيمته الحقيقية المتمثلة في قابليته الفنّيّة على توصيل الحقائق إلى الآخرين بنحوها الواضح و العميق.

إنّ (عمق) هذه الصورة يتمثّل في انتخاب (الزّاد) أو (الطعام) و جعله (تمثيلاً) أو تجسيداً لـ«التقوى». و بكلمة أُخرىٰ : إنّ العلاقة المستحدثة بين (الزاد) و (التقوىٰ) تحمل دلالةً عميقة كل العمق، حين تضع في اعتبارك أنّ الزاد ما دام يمثّل أهمّ حاجة حيوية تتوقّف عليها استمرارية حياة الإنسان، حينئذٍ فإنّ استحداث علاقةٍ بينه و بين أهمّ سلوك عبادي مطلوب من الانسان، مثل هذه العلاقة تكشف عن عمق الصورة المشار إليها، طالما انتخب النصّ أهمّ حاجة بدنية و ربطها بأهمّ حاجة عبادية، لينتقل من الحديث عمّا

هو واضح في أذهان النّاس و تجاربهم، إلى ما هو غائب عنهم أو بعيد عن تجاربهم، و هو : التقوىٰ.

«التقوى» هي : ممارسة الأعمال العبادية التي يُطالب بها الشخص في الحياة، مادام الإنسان - أساساً - قد أبدعه اللّه تعالى من أجل ممارسة مهمّته العبادية (و ما خلقت الجنّ و الإنس إلّا ليعبدون).

فإذا كان الإنسان يعنىٰ بالطعام - في صعيد الإشباع الدنيوي، و هو إشباع عابر لحياة مؤقتة لا تتجاوز سنوات معدودة، حينئذٍ، فإنّ الإشباع الأُخروي و هو مرتبط بحياة خالدة لا نهاية لها، لابدّ أن يتطلّب طعاماً خاصّاً يتناسب مع أهمّية الحاجة الخالدة، و«التقوى» هي ذلك الطعام أو الزاد الذي يحقق الإشباع الخالد في الحياة الآخرة الخالدة.

لذلك يمكنك أن تتبيّن مدى عمق هذه الصورة الواضحة كلّ الوضوح، من حيث ربطها بين الزاد العابر في حياة عابرة و بين الزاد الخالد في حياةٍ خالدة، و هو ما يكشف أهمّية «التقوى»، و لفت نظر الإنسان إليها، حينما يضع في ذهنه أنّ الالتزام بأوامره تعالى ونواهيه هو التجسيد الحيّ لمفهوم «التقوى»، و من ثمّ ما تتطلبه التقوى من ممارسات استمرارية في مجاهدة الشهوات و الإقبال على الطاعات.

إذن : أمكنك أن تتبيّن مدىٰ أهمّية هذه الصورة من حيث ارتباطها بالسلوك العبادي، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿فإذا قضيتم مناسككم فاذكروا اللّه كذكركم آباءكم أو أشدّ ذكراً فمن الناس من يقول ربّنا آتنا في الدنيا و ما له في الآخرة من خلاق﴾ [1]

في هذه الآية، نلحظ (تشبيهاً) هو قوله تعالى (كذكركم آباءكم أو اشدّ ذكراً)... الآية الكريمة تتحدّث - كما هو واضح لديك - عن مناسك الحجّ، حيث تشير إلى أنّ الحاجّ عندما يقضي مناسكه فليذكر اللّه كثيراً على نحو ما يذكر آباءه أو أشدّ ذكراً من ذلك.

١ـ البقرة / ٢٠٠.

و ما يعنينا من الآية هو الصورة التشبيهية فيها، لملاحظة خصائصها الفنية. فما هي هذه الخصائص ؟

من الحقائق الفنّية التي نحسب أنّك على إحاطة بها، هو : أنّ «التشبيه» على نمطين، أحدهما : التشبيه الواقعي، و الآخر : التشبيه المجازي أو التخيّلي. فالتشبيه التخيّلي هو التشبيه الذي يعتمد انتخاب ظاهرة لا علاقة لها بالشيء الذي يُرادُ مقارنته بشيء آخر يُشبهه، مثل تشبيه السفن في المياه بالجبال في البرِّ، حيث نلحظ هذا التشبيه في قوله تعالى (و له الجواري المنشآت في البحر كالأعلام) - أي كالجبال، فالجبل هو غير السفينة، كما أنّ حركته غير حركة السفينة، و مظهره الخارجي غير مظهر السفينة، إلّا أنّ النّص القرآني أوجد (علاقةً) مجازيّة بينهما.

و هذا التشبيه يختلف عن نمطٍ آخر من التشبيه الذي أسميناه بـ«التشبيه الواقعي»، حيث إنّ العلاقة بين «المشبّه» و «المشبّه به» علاقة حقيقيّة ذات واقع حسّي يحياه الشخص فعلاً، و هو ما تلحظه في التشبيه القائل (فاذكروا اللّه كذكركم آباءكم أو أشدّ ذكراً). و كلّ من التشبيهين (المجازي و الواقعي) له جماليته عند التشبيه الآخر.

إنّ الحجّاج - كما يقول الامام الباقر عليه السّلام ـ كانوا يجتمعون هناك، بعد أن يفرغوا من مناسكهم، و كانوا يشغلون أوقاتهم بذكر الآباء والأجداد و يعدّون مآثرهم. فهذا الذكر لآبائهم و أجدادهم (واقع) يحياه بعض الحجّاج. و أنت تلحظ أنّ هذا الواقع قد جعله النصّ (مشبّهاً به)، يشبّه به واقعاً آخر هو : ذكر اللّه تعالى مقابل ذكر الناس لآبائهم و أجدادهم. ففي الحالين يمكنك أن تلحظ (ذكراً)، و أن تلحظ هذا الذكر لكلٍّ من اللّه تعالى و الآباء. و أن تلحظه منصبّاً على تمجيدٍ و تثمين لله تعالى أو للناس. و كما قلنا، فإنّ لهذا التشبيه «الواقعي» جماليّته مقابل الجماليّة التي نلحظها في التشبيه المجازي أيضاً.

و الآن، ما هي الخصائص الجمالية لهذا التشبيه ؟

الخصيصة الأولى لهذا التشبيه، يمكنك أن تتبيّنها من خلال انتخاب النصّ لواحدٍ من أهمّ الدوافع البشريّة، ألا و هو (الانتماء الذاتي)، حيث إنّ (الذات الفردية) للشخص قد تقتصر على ما هو فردي يمسّ كيانه فحسب، و قد تتسع لتشمل (الذات القرابية) مثل

الأب و الجدّ... الخ. و في الحالين فإنّ اهتمام الشخص لابدّ أن ينصبّ على ما هو لصيق بذاته.

لذلك حينما ينتقي النصّ القرآني ظاهرة ذكر الآباء و يربطها أو يجعلها رابطة بين ذكر الإنسان لله تعالى و بين ذكره للآباء، يكون حينئذٍ قد أوضح بجلاء مدىٰ أهمّية ذكر اللّه تعالى انطلاقاً من الحقيقة الذاهبة إلى أنّ ذكر الآباء لصيق باهتمامات الإنسان، و من ثمّ ينبغي أن يكون ذكر اللّه تعالى لصيقاً باهتمامات الانسان أيضاً.

لكن، هل تستخلص بأنّ النصّ قد استهدف مجرّد التماثل أو التساوي بين ذكر الإنسان لآبائه و بين ذكره لله تعالى ؟.

طبيعياً، لا.

و لذلك اتّجه النصّ - كما لحظت - إلى تشبيه آخر، فرعه على التشبيه السابق، و هو قوله تعالى: (أو أشدّ ذكراً)، أي: أنّ الأفضل أن يكون ذكر الإنسان لله تعالى أشدّ درجةً من ذكر الإنسان لآبائه.

و لذلك أيضاً، تجد أنّ النصّ قد استخدم ما أسميناه بـ«تشبيه التفاوت» مقابل التشبيه المتساوي أو المشترك. فالتشبيه المتفاوت هو التشبيه الذي يصبح فيه (المشبه) أعلىٰ درجة من (المشبه به)، أي: يصبح ذكر اللّه تعالى أعلى درجة من ذكر الإنسان لآبائه.

و لا أظنّك بحاجة إلى التذكير بواقعية مثل هذا التشبيه المتفاوت، مادمنا نعرف بوضوح أنّ اللّه تعالى هو الحقيقة المطلقة التي ينبغي ألّا يغفل الإنسان عنها. و الذكر هو أحد مصاديق هذه الحقيقة، بخاصّةٍ إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ النصوص الإسلاميّة تطالبنا بأن نحبّ في اللّه و نبغض في اللّه. بمعنى أنّ محبّة الإنسان لآبائه متفرعة عن محبّته لله تعالى، لذلك لابدّ أن تكون محبّة الأصل اشدّ من محبّة الفرع. أمكنك أن تتبيّن جانباً من الأسرار الفنّية للتشبيه المتقدّم، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى: ﴿و من النّاس من يُعجبك قوله في الحياة الدنيا و يشهد اللّه على ما في

قلبه وَهو ألدّ الخصام * و إذا تولّى سعى في الأرض ليُفسد فيها و يُهلك الحرث و النّسل و اللّه لا يحبّ الفساد﴾ [١].

الصورة الفنية التي نريد أن نحدّثك عنها في هذا النصّ، هي صورة (و يهلك الحرث والنّسل)... الصورة، جاءت في سياق الحديث عن بعض الناس ممّن يتظاهر بـالسلوك الحسن و يحلف باللّه تعالى على صدق إيمانه. و لكنّه – في ميدان العمل – يمارس عملية الإفساد في الأرض عندما تُتاح له فرصة التحكّم في رقاب الآخرين. و يلاحظ أنّ النص ركّز على أحد أشكال الإفساد في الأرض، و هو : إهلاك الحرث و النسل، أي : الصورة الفنية التي نريد أن نحدّثك عنها. فما هي الخصائص الفنية لهذه الصورة ؟

الصورة المشار إليها، تنتسب إلى (الرمز). و هذا الرمز مكثّف جدّاً، بحيث تتفجّر منه دلالات متنوعة لا حدود لها. فنحن أمام عبارتين رمزيتين، هما : الحرث و النسل. أمّا (الحرث) فهو (الزرع) في دلالته المعجميّة، كما أنّه يرتبط بعملية حـرث الأرض، مـن تقليبها و تسميدها... الخ. و أمّا (النّسل) فهو : الذريّة من الأشخاص أو مطلق الموجودات ذات الروح... و عندما يقول النصّ القرآني الكريم : إنّ بعض المفسدين يـهلك الحـرث والنسل عندما يتحكّم في رقاب الناس، حينئذٍ ما الذي سيتداعىٰ إلى ذهنك من هذين الرمزين ؟

و نحدّثك أوّلاً عن (الحرث).

لقد أشارت النصوص المفسّرة إلى أنّ الإمام الصادق عليه السّلام قد أوضـح بأنّ (الحرث) يرمز إلى «الدين». و هذا يعني أنّ المفسد في الأرض يسعىٰ لمحاربة الإسلام. وأمّا (النسل) فيرمز به إلى «الناس».

و في ضوء هذين التفسيرين المأثورين عن الإمام عـليه السّـلام نسـتخلص بأنّ المفسد في الأرض يسعى لأن يبيد المسلمين و الناس جميعاً. بمعنى أنّ المنحرف عـن الدين لا تقتصر محاربته على المتدينين، بل تتجاوزهم إلى مطلق الناس. و هي حقيقة

١ـ البقرة / ٢٠٤ ـ ٢٠٥.

واضحة دون أدنى شك، إذا أخذنا بنظر الاعتبار، أنّ المنحرف هو شخصية مضطربة (من حيث البناء النفسي). و المضطرب أو المريض يحمل نزعة عدوانية حيال كلّ ما هو خير، بل حيال مطلق الموجودات، بحيث يتلذّذ بتعذيب الآخرين، أيّاً كانوا.

إذن : تفسير الإمام عليه السّلام لهذين الرمزين، شدّد على الزاوية النفسية من شخصية المنحرف، كما ركّز على مفهوم «الإهلاك» لجميع الناس، أي : محاولة المنحرف أن يهلك الناس جميعاً، المتديّن منهم و غير المتديّن أيضاً. لكن، إذا أخذنا بنظر الاعتبار، أنّ النصّ القرآني الكريم، يصوغ (الرمز) أو العبارة القرآنية الكريمة بنحوٍ مزدوج، حيث يبيّن دلالته على لسان المعصوم عليه السّلام من جانب، و يترك للقارىء أن يستخدم خبراته و تجاربه الذوقيّة من جانب آخر. و هذه هي إحدى مهمات الرمز القرآني الكريم.

و الآن، في ضوء المهمة المزدوجة للرمز، ماذا يمكنك أن تستخلص – مضافاً إلى ما أوضحه الإمام عليه السّلام ـ من دلالات ؟

لقد أورد المفسّرون أكثر من استيحاء لهذين الرمزين، منها : أنّ الحرث هو النبت مطلقاً، و أنّ النّسل هو الأولاد مطلقاً. و منها : أنّ المقصود من الحرث هو النساء، والمقصود من النسل هو الذريّة... الخ.

بيد أنّ أمثلة هذا الاستيحاء تظلّ مجرّد تنويع أو تكثير لعنصر الاستجابة الفنّية للرمز، و هي استجابة قد حدّدها الإمام عليه السّلام بنحوٍ عام – كما قلنا – بحيث تظلّ هي الدلالة المقصودة حقّاً. و تظلّ ما عداها عناصر إضافة متروكة إلى القارىء يتحقّق من خلالها إمتاع فنّي ينبع من كونه ـ أي القارىء ـ سوف يتحسّس بإمتاع أكثر حينما يسهم في كشف الدلالات بنفسه.

فأنت حينما تستوحي من (الحرث) كلّ ما في الأرض من خيرات مثلاً، و حينما تستوحي من (النسل) كلّ ما يدّخره المجتمع من طاقة بشرية، حينئذٍ يتضخم عنصر الإقناع بكون المفسد في الأرض لا يترك شيئاً إلّا و أتى عليه.

و بهذا ؛ أمكنك أن تتبيّن جانباً من الأسرار الفنّية لهذين الرمزين (الحرث و النسل)، حينما أوضح الإمام عليه السّلام دلالتهما المتمثلتين في محاولة إهلاك المفسد في

الأرض لكلّ من الدين و الناس، مضافاً إلى ما يُمكنك أن تستخلص من ذلك : دلالاتٍ إضافيّة يتّسع بها هذا الرمز أو ذاك، بالنحو الذي حدثناك عنه.

قال تعالى في محكم كتابه الحكيم : ﴿ يا أيها الذين آمنوا ادخلوا في السّلم كافّة ولا تتّبعوا خُطواتِ الشيطان إنّه لكم عدوّ مبين﴾ [1].

لو دقّقت النظر في هذه الآية لواجهتك صورتان فنّيتان، تبدوان بسيطتين كلّ البساطة، هما : الدخول في السّلم و عدم اتباع خطوات الشيطان. كلّ واحدةٍ من هاتين الصورتين تجسّد «استعارة» ذات دلالات غنيّة و مثيرةٍ. و الاستعارة -كما تعرف- هي : إيجاد علاقة بين شيئين، و ذلك من خلال إكساب أحدهما صفة الآخر. فما هي - إذن - خصائص الصفات المتبادلة في هاتين الاستعارتين ؟

الاستعارة الأولىٰ، تطالب المؤمنين بالدخول في السلم. و السّؤال أوّلاً، هو : ما المقصود بالسلم ؟ النصوص المفسّرة تشير إلى أنّ المقصود من السّلم هو : الإسلام، أو الطاعة، أو الولاية... أمّا الظهور اللغوي لهذه العبارة فيشير إلى «المسالمة» التي تقابل «العدوان». و الآن، إذا ضممت كلّاً من هاتين الدلالتين : الاصطلاحيّة و اللغوية، أي : السلم بما هو إسلام أو طاعة او ولاية، و بما هو مسالمة مقابل النزعة العدوانية، أمكنك أن تستخلص بسهولةٍ أنّ هذه الصورة تطالبك بما هو إسلامي غير منفصل عمّا هو محبّة وخيرٌ، يستوي في ذلك أن يكون ما هو «إسلامي» هو : مبادي الرسالة أو الطاعة أو الولاية. لكن، لم نحدثك حتّى الآن عن التركيب الفني لهذه العبارة و علامتها بالعنصر الاستعاري.

لقد أكسب النصّ «السلم» صفة «الدخول». و أظنّك تُدرك بسهولة أنَّ «الدخول» إلى رحاب الشيء يعني : الاستقرار و الثبات في ذلك المكان، بما يواكب هذا الاستقرار والثبات من مشاعر الطمأنينة و الأمن و التوازن النفسي.

إذن : الدخول في السلم يعني استعارة بما هو آمن و مطمئن و متوازن. و هذا هو قمّة

١ـ البقرة / ٢٠٨.

ما يتطلّع إليه الإنسان، بحيث يمكنك أن تستخلص من هذا كلّه أنّ الإسلام أو الطاعة أو الولاية هي : تحقيق لأعلى مستويات الإشباع لحاجات الإنسان.

لكن ينبغي أن نلفت نظرك إلى أنّ جمالية هذه الاستعارة (الدخول في السلم) سوف تتضخّم حينما ننقلك إلى الاستعارة الأخرى التي تبعتها، و هي قوله تعالى : (و لا تتّبعوا خطوات الشيطان)، حيث تُعدّ هذه الاستعارة مكملة لسابقتها، و مرتبطة عضوياً و فنياً بها... فما هي - اذن - خصائص الاستعارة الجديدة ؟

الاستعارة تقول : (لا تتّبعوا خطوات الشّيطان). و كـان بـمقدور النـصّ أن يـقول (لاتتبعوا الشيطان). و لكنّه خلع على هذه الظاهرة، صفة «الخطوات»، أي : جعل للشيطان خطوات أو أرجلاً تخطو. أيضاً، نظنُّك تُدرك بسهولة أنّ إكساب السلوك الشيطاني صفة «المشي» أو «الخطوات»، ثمّ : اتّباع الإنسان لتلكم الخـطوات، سـوف يكسب المـعنى المقصود مزيداً من العمق، لأنّ اتّباع خطوات الآخرين دون أن يُفكّر الإنسان في الجهة التي يتحرّك إليها، يعني : تعطيلاً لفكر الإنسان و سلخه من دائرة العقل أساساً. و هذا هو ما تستهدفه الاستعارة المذكورة. إلّا أنّ ما نودّ أن نلفت نظرك إليه هو : العلاقة الفـنية بـين «الدخول في السلم» و بين «عدم اتّباع خطوات الشيطان..» و هذا ما نـبدأ بـتوضيحه، ليتبيّن لك مدى جماليّة هاتين الاستعارتين من خلال النظر إلىٰ كلتيهما.

و لعلّك تتذكّر جيّداً، بأنّ ما قُلنا بأنّ الاستعارة الأولى (ادخلوا...) تعني : أنّ الدخول إلى رحاب الشيء يستدعي الثبات و الاستقرار في ذلك المكان، و أنّ الاستقرار و الثبات يعني تحقيقاً للأمن و الطمأنينة، و التّوازن.

و هذا على العكس تماماً من عملية (المشي) أو اتّباع خطوات الشيطان، فالدخول في الإسلام و الطاعة و الولاية، هو : استقرار و ثبات. أمّا إطاعة الشيطان، فهي : مشي... الأولى تقودُك إلى الأمن و الطمأنينة و التوازن، لأنّها استقرار و ثبات. أمّا الأُخرى فتقودك إلى التعب لأنّها مشي بما تواكبه من مشاعر التمزّق و التوتّر و القلق، نتيجةَ جهلك بالجهة التي يتحرّك إليها الشيطان.

إذن : أمكنك أن تُدرك مدىٰ جماليّة هاتين الاستعارتين اللتين تتقابلان في عملية

(الاستقرار) و (المشي)، فضلاً عن جمالية كلّ منهما، من حيث إكساب أُولاهما صفة (الدخول)، و إكساب الأُخرىٰ صفة (عدم إتّباع الخطوات)، فيما نستكشف من ذلك، جمالية كلّ صورة من جانب، و جمالية الترابط العضوي بينهما من جانب آخر، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى في كتابه الكريم: **﴿لا إكراه في الدين قد تبيّن الرشد من الغيّ فمن يكفر بالطاغوت و يؤمن باللّه فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها و اللّه سميع عليم﴾** [1]

عندما تمعن النظر في هذه الآية الكريمة و ما بعدها، تواجهك أكثر من صورة فنّية منها، و هي جميعاً تنتسب إلى «الرمز» مثل صورتي (النور و الظلمات) في الآية التي تلحقها (اللّه ولي الذين آمنوا، يخرجهم من الظلمات إلى النور، و الذين كفروا أولياؤهم الطاغوت، يخرجونهم من النور إلى الظلمات...) حيث ترمز هاتان الصورتان إلى الإيمان و الكفر، أو ترمزان إلى (الرشد) و (الغي).

و بما أنّنا نحدّثك عن رمزي (النّور) و (الظلمات) ـ لاحقاً ـ لذلك سنكتفي بلفت نظرك إلى الموقع الهندسي لهذين الرمزين (النور و الظلمات) و علاقتهما بالآية التي نحدّثك عنها الآن، و هي (لا إكراه في الدين قد تبيّن الرشد من الغي)، حيث إنّ (الرشد) و(الغي) يُجسّدان مفهومين متقابلين يُشيران إلى معنى الإيمان و الكفر، و حيث إنّ النص حوّل مفهومي الإيمان و الكفر، إلى رمزين هما: الرشد و الغي، ثمّ حول الرمزين الأخيرين (الرشد و الغيّ) إلى رمزين فنّيين أوسع،هما:«النور و الظلمات». و بهذا النمط من التحويل المزدوج للدلالات المتنوعة للعبارات، نكتشف مدىٰ الأهميّة الفنّية في هذه الصياغة الّتي حدثناك عنها. و حين ندعُ هذه الصور الرمزية المباشرة (الرشد) و (الغي) مقابل الإيمان والكفر، و الصور الرمزية غير المباشرة (النور و الظلمات) عبر عملية التحويل التي

١ـ البقرة / ٢٥٦.

حدّثناك عنها، و نتّجه إلى باقي الصور الرمزيّة في الآيـة الكـريمة، نـواجـه صـورتين رمزيتين: هما «الطاغوت» حيث ترمز إلى الشيطان أو بدائله من السحر و الكهانة و الوثنية و مطلق القوى الانحرافية، ثمّ الرمز القائل (فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها). وهذا الرمز الأخير هو ما نعتزم لفت نظرك إليه الآن، فنقول :

إنّ هذه الصورة ذات أطراف متنوعة، ففيها إشارة إلى «العروة الوثقى» و إشارة إلى عدم انفصامها، و إشارة إلى التمسّك بها.

هذه الأطراف الثلاثة من الصورة، بالرّغم وضوحها في الأذهان، لابدّ من تـفصيل الكلام فيها، نظراً لما تتضمّنه من دلالات عميقة كلّ العمق.

لا شكّ، أنّ الصّورة تريد أن تقول : إنّ الإسلام هو الاتجاه الفكري الوحيد الذي يقود الإنسان إلى الخير، بحيث يحقّق للإنسان إشباعاً كاملاً لا تتخلله أيّة إحباطات أو عقبات.

لكن : لنر كيفية الصياغة الصورية لهذا المعنىٰ.

لقد استعار النصّ، أو رمز لمن يلتزم بمبادىء الاسلام، صورة من يستمسك بالعروة الوثقى الّتي لا انفصام لها... فالعروة هي المقبض لكلّ أداةٍ مثل الإبريق أو الدلو أو سواهما من الأدوات التي تحتاج إلى مقبضٍ يمسك به الإنسان تلكم الأداة. فالمقبض نفسه لابدّ من توفّره أساساً، و إلّا لما أمكن أن يفيد الإنسان من الأداة الّتي يريد أن يمسكها، و لكنّ الأهمّ من ذلك هو أن يكون المقبض من الإحكام و التماسك و القوّة بحيث لا يتعرّض إلى الكسر أو السلخ الذي يؤدّي إلى فصل المقبض عن الأداة. و هذا ما استثمره النص، و جعله رمزاً او استعارة لمن يتمسّك بالإسلام. لكن : كيف تمّ هذا الاستثمار للحقيقة المذكورة ؟

إنّ من يتمسّك بالإسلام، يشبه من يستمسك بالعروة أو المـقبض لأداة مـا. هـذا المقبض يتّسم بالوثاقة، أي : بالإحكام أو الشدّ القويّ جداً. و هذا ما يـجعل المـتمسّك بالإسلام قد اتّجه إلى التمسّك بـ«فكرٍ» محكم كلّ الإحكام، بحيث لا سبيل إلى التخلخل فيه أبداً. فكما أنّ العروة الوثقى لا سبيل إلى انـفصامها أو سـلخها مـن الأداة، كـذلك : المتمسّك بالإسلام لا سبيل إلى تعرّضه لأيّة هزّات أو توتّرات في حياته.

طبيعياً، أنّ معيار الإحكام للعروة يتجسّد ليس في الحـياة الدنـيوية العـابرة، بـل

يتجسّد في الحياة الأبديّة، لأنّ ما هو دنيويّ و عابر يشبه اللحظة العابرة من عمر الإنسان الذي يمتدّ إلى سنوات، فاللحظة المتوتّرة من العمر لا قيمة لها حيال السنوات. كذلك، لا قيمة للإشباعات الدنيويّة مقابل الإشباع الخالد الذي لا يحدّ بحدود. و حينئذٍ فإنّ الاستمساك بالعروة الوثقى الّتي لا انفصام لها، يرمز إلى الإشباع المستمرّ الذي لا انقطاع له أبداً. و هذا هو سرّ الدلالة التي استهدفها النصّ في الصورة المشار إليها، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى : ﴿اللّه ولي الذين آمنوا يُخرجهم من الظلمات إلى النور و الّذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظّلمات أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون﴾ [1]

في هذه الآية الكريمة، أكثر من صورة فنيّة تنتسب إلىٰ (الرمز)، مثل رمزي (النّور) و (الظّلمات) ، و مثل رمز (الطّاغوت). إنّ هذه الرموز تقول : إنّ اللّه تعالى وليُ المؤمنين، وإنّ الشّيطان وليّ الكافرين. و أنّ اللّه تعالى يخرج المؤمنين من الظلمات إلى النور، أي يُخرجهم من ظلمات الكفر و الفسق و الشّر إلى نور الإيمان و الاستقامة و الخير.. الخ. وعلى العكس من ذلك فإنّ الشّيطان يخرج الكافرين من نور الإيمان و الاستقامة و الخير إلى ظلمات الكفر و الفسق و الشّر.

هذا هو ملخّص الرموز المشار إليها. لكن، ما يعنينا منها هو : الأسرار الفنيّة الكامنة في هذه الرموز، و هذا ما نبدأ بتوضيحه لك الآن.

البلاغيون القدماء يذهبون إلى أنّ النّور و الظّلمات ، هما تشبيهان أو استعارتان، أي : أنّ اللّه تعالى شبّه الايمان بـ(النور)، و شبّه الكفر بـ(الظلمات)، أو أنّه تعالى استعار للإيمان صفة (النور)، و استعار للكفر صفة (الظلمات)، و بالرغم من إمكانية أن يكون هذان الرمزان (النور و الظلمات) تشبيهاً أو استعارةً، كما ذهب قدماء البلاغيين إلى ذلك،

١ـ البقرة / ٢٥٧.

ولكننا لا نوافقهم على هذا التفسير، لجملة من الأسباب، منها: أنّ التّشبيه هو مقارنة شيء بآخر بحيث تذكر فيها أداة التشبيه، كما لو قلت مثلاً (الايمان كالنور). و أمّا إذا حذفت أداة التشبيه، فحينئذٍ تكون الصورة إمّا استعارةً كما لو قلت مثلاً (نور الايمان)، او تمثيلاً كما لو قلت (الإيمان نور). و هذا كلّه في حالة وجود طرفين يذكران في الصورة، و هما (النور) و(الإيمان).

أمّا إذا حُذِف أحدُ الطرفين، و بقي طرف واحد، و هو عبارة (النور) كما نُلاحظ في الآية الكريمة، حينئذٍ تتحوّل الصورة إلى ما يسمّيه القدماء بـ(الكناية)، و ما نُسمّيه بـ(الرمز)، حيث إنّ (الرمز) – و هو استخدام حديث – يتناول ما هو أعمّ من الكناية، و يتجاوزها إلى كلِّ ما يصحّ أن يكون (إشارة) لشيء محذوف، حيث تجد أنّ عبارة (النور) بمثابة (إشارة) إلى شيء محذوف، هو: الايمان أو الخير أو أيّ شيء آخر.. و أنّ عبارة (الظلمات) إشارة إلى شيء محذوف هو: الكفر أو الشرّ أو أيّ شيء آخر.

و لنلحظها من جديدٍ عبر النصّ القرآني الكريم:

إنّ أهمّ ما ينبغي لفت نظرك إليه، هو: أنّ (الرمز) يتميّز عن غيره من الصور التشبيهية، الاستعارية و التمثيليّة و غيرها، بأنّه يشع بايحاءات متنوعة، و لا يقتصر على معنىً واحد، فأنت إذا استمعت إلى عبارة (النور) أو (الظلمات) أمكنك أنّ تستوحي و تستحضر في ذهنك جملة متنوعة من الدلالات، مثل: الايمان، الاستقامة، الخير، الراحة، اليقين، التوازن، الاستقرار، الأمن.. إلخ، و كذلك، إذا استمعت إلى عبارة (الظلمات)، أمكنك أن تستوحي و تستحضر في ذهنك جملة من الدلالات، مثل الكفر، الفسق، الشرَ، الخوف، الاختلال، القلق.. الخ.

إذن: عندما انتخب النصّ القرآني الكريم عبارتي (النور و الظلمات) في قوله تعالى (اللّه وليّ الذين آمنوا، يخرجهم من الظلمات إلى النور...)، إنّما سمح لنا بأن نتخيّل ونستحضر و نستخلص جميع المعطيات التي ينطوي عليها الإيمان باللّه تعالى، أي كلّ ما هو محقّق لسعادة الإنسان دنيوياً و أُخروياً. و هذا ما لا يتمّ من خلال التشبيه أو الاستعارة، بل يتمّ من خلال قابلية (الرمز) على تفجيره للمعاني التي أشرنا إليها، ممّا يفسّر

لنا سرّاً واحداً من أسرار الفن المعجز الذي نلحظه في التعبير القرآني الكريم، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى في سورة البقرة بالنسبة إلى الإنفاق في سبيل اللّه تعالى : **﴿مَثَلُ الّـذين ينفقون أموالهم في سبيل اللّه كمثل حبّة أنبتت سبع سنابل في كلِّ سنبلة مائة حبّة و اللّه يضاعف لمن يشاء و اللّه واسع عليم﴾**[١].

أمامك واحدٌ من التشبيهات القرآنية الكريمة التي تعتمد ظاهرة «العدد» في توضيح الحقائق.

الحقيقة الّتي يعتزم النصّ القرآني الكريم تقديمها، هي : عملية الإنفاق في سبيل اللّه تعالى. و الهدف الذي يعتزم توضيحه هو : مضاعفة الجزاء المترتّب على الإنفاق في سبيل اللّه تعالى.

و الجزاء - كما تعرف - فضلاً عن كونه - أساساً - هو الجزاء الأخروي، إلّا أنّه قد يكون دنيوياً أيضاً، بخاصّة في قضايا «الإنفاق» التي تؤكّد النصوص - كتاباً و سُنّةً - أنّه يستتلي تعويضاتٍ ليست مماثلة، بل مضاعفةً، كما هو مطروحٌ في الصّورة التشبيهية التي تواجهها الآن.

التشبيه يقول : إنّ من ينفق أمواله في سبيل اللّه تعالى، سوف يعوّضه اللّه تعالى عن ذلك بسبعمائة ضعف. و هذا العدد لم يقدّمه النصّ مباشرة، بل من خلال التشبيه بحبّة.

و قد أثار بعض المفسّرين قضيّة العدد المذكور، من حيث تماميّته أو عدمها، ذاهباً إلى أنّ ذلك في نطاق التأكيد على عنصر «المضاعفة»، و امّا تمامية العدد أو عدمها فأمر يُرمز به إلى عنصر "المضاعفة" لا غير.

و الآن، إنّ ما نستهدف توضيحه لك هو : أنّ التشبيه القرآني يتميّز عن سواه بكونه (واقعياً)، لا يعتمد المبالغة أو الإحالة، كما هو ملاحظ في النصوص البشرية. إلّا أنّ (الواقع)

١ـ البقرة / ٢٦١.

لا ينحصر في ما هو (حسيّ) فحسب، بل يتجاوزه إلى ما هو (نفسي) و (غيبي). إنّ (الواقع) لا ينحصر في المحسوسات التي تعتمد البصر و السمع أو الشّمّ.. الخ، بل قد يكون (نفسياً) كما لو شبّهت الذنب مثلاً بجبل يجثم على الصدر، حيث إنّ الجبل لا يجثم على الصدر عملياً، و لكنّه (نفسياً) يتحقّق ذلك و أكثر.

و هكذا بالنسبة إلى التشبيه بعوالم الغيب التي لا تعتمد إلّا عنصر التصوّر أو التخيّل، مثل تصوّرنا للملائكة و نحوهم مثلاً.

المستويات الواقعية من التشبيه، سوف تتبينها بوضوح، عندما نحدّثك عنها في تضاعيف دراستنا للصور القرآنية لاحقاً (ان‌شاءاللّه). لكن، ما نعتزم توضيحه لك الآن، هو: أنّ التشبيه، لكي يكون واقعياً في مستوياته الثلاثة المذكورة، لا يعني ضرورة «المطابقة» بين أطراف المشبه و المشبّه به، بل يكتفي منها و لو بوجهٍ واحد من أوجه الشبه، لأنّ الهدف هو توضيح و تعميق الشيء و ليس التطابق بينه و بين المشبّه به.

و لو عدنا الآن إلى التشبيه الذي أوضح بأنّ الإنفاق يشبه - من حيث مضاعفة تعويضه - الحبّة التي أنبتت سبع سنابل، و في كلّ واحدة منها مائة حبّة، لأمكننا أن نقرّر بأنّ (وجه الشبه) هنا - ليس ضبط العدد - بل كثرته. و الكثرة - كما هو واضح لديك - لا تستدعي ضبطاً (إحصائياً) بقدر ما تعتمد التقريب للشيء. و التقريب للشيء يعتمد - في أشكاله - ظاهرة «الفرضية»، أي كما لو افترضت أنّ هذا النبات أو ذاك يحمل مائة حبّة أو أكثر أو أقلّ مثلاً.

إذن : التشبيه المتقدّم قد اعتمد «الافتراض»، و الافتراض لا يُنافي «الواقع»، بل يُسهم في تقريب مفهومه في‌الأذهان.

للمرّة الجديدة، نُلفت نظرك إلى أنّ الصور التشبيهية في القرآن الكريم - و في نصوص أهل البيت عليهم السّلام أيضاً - تعتمد الواقع أساساً، كلّ ما في الأمر أنّ «الواقع» يتّخذ مستويات متنوعة من الصياغة، بالنحو الذي ستقف عليه عند عرضنا للصور القرآنية الكريمة، لاحقاً ان شاءاللّه.

قال تعالى بالنسبة إلى الانفاق في سبيل اللّه تعالى :﴿يا أيها الذين آمنوا لا تبطلوا

صدقاتكم بالمنّ و الأذىٰ كالذي يُنفق ماله رئاء الناس و لا يؤمن بالله و اليوم الآخرفمثله كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلداً لا يقدرون على شيء ممّا كسبوا والله لا يهدي القوم الكافرين﴾ [1]

هذه الآية الكريمة، تنطوي على واحد من التشبيهات الملفتة للنظر، من حيث تركيبته الفنّية الّتي تقترن بما هو معجز و مثير و مدهش. و الأسرار الفنّية التي تطبع هذا التشبيه المعجز، تتمثّل أولاً : في كونه واحداً من أشكال ما يمكن أن نسمّيه بـ«التشبيه المتداخل»، أي : وجود تشبيهين يتداخل أحدهما مع الآخر على نحو الترتّب، بحيث يترتّب على التشبيه الأوّل تشبيه آخر، مع ملاحظة أنّ التشبيهين يصبّان في دلالة واحدة، على نحو ما نوضّحه لك الآن.

إنّ التشبيه الّذي نتحدّث عنه، يريد أن يقول : إنّ الرّجل الذي يتصدّق بأمواله على الفقراء، ثمّ يمنّ عليهم، أو يؤذيهم بالكلام غير اللائق، سوف يحبط عمله و يُحرم من الثواب، إذ أنّ المفروض هو أن يتصدّق في سبيل اللّه تعالى، و ليس من أجل تحسيس الفقراء بأنّه ذو فضلٍ عليهم، أو ايذائهم بكلامٍ يحسّسهم بالهوان. و الآن، لننظر : كيف أنَّ النصّ القرآني، قد صاغ هذه الدلالة، من خلال التشبيه المتداخل.

لقد شبّه أوّلاً اولئك الذين يمنّون على الفقراء بصدقتهم أو يؤذونهم بالكلام شبّههم بالشخص الذي يُرائي في صدقته، أي : بالشخص الذي يُنفق أمواله من أجل السمعة أو الجاه، و ليس من أجل اللّه تعالى. و بكلمة أُخرى : لقد شبّه النصّ القرآني، شخص الذي يمنّ على الفقراء بصدقته أو يؤذيهم بالكلام، شبّهه بالمرائي الذي لا قيمة لعمله العبادي، ممّا يعني أنّ المنفق المنّان و المؤذي يُشبه المنفق المرائي الذي لا يؤمن باللّه واليوم الآخر، بقدر ما يؤمن بالناس و بكسب رضاهم.

و الآن، يمكنك أن تقول : بأنّ هذا التشبيه قد حقّق هدفه الفنّيّ، و استكمل جميع

١ـ البقرة / ٢٦٤.

العناصر التي تتطلبها صياغة التشبيه، فهناك الطرف الأول من التشبيه (و هو:المنفق المنّان و المؤذي)، أي : (المشبّه)، و هناك الطرف الآخر من التشبيه، (و هو : المنفق المرائي)، أي : (المشبّه به)، و هناك (وجه الشبه) - حسب المصطلح البلاغي - و هو:(بطلان الانفاق، أي إحباط العمل)، حيث قال النصّ:(يا أيها الذين آمنوا لا تُبطلوا صدقاتكم بالمنّ و الأذى كالذي يُنفق ماله رئاء الناس...إلخ)، فيكون (وجه الشبه) بين المنفق المنّان و المؤذي وبين المنفق المرائي هو : بطلان العمل.

و لهذا، نكون أمام (تشبيه) مستكمل لعناصره، من «مشبّه» و «مشبّه به» و «وجه شبه». و لكنّك تلاحظ، أنّ النص لم يكتف بهذا التشبيه المستقل، بل داخل بينه و بين (مشبه به) آخر، فجعل التشبيه الأوّل (من مشبّه و مشبّه به و وجه شبه) جعله (مشبهاً)، مقابل (مشبه به) آخر، هو قوله تعالى:(فمثله كمثل صفوان عليه تراب فاصابه وابل فتركه صلداً لا يقدرون على شيء مما كسبوا).

أي : جعل التشبيه الاوّل بجميع عناصره، طرفاً اوّل لتشبيه ثانٍ، جاء طرفه الآخر مشبهاً به جديداً هو : الحجارة الملساءُ التي علاها الغبار، و جاء المطر فأزال الغبار عنها، وتركها صلبة لا يمكن ردُّ الغبار عليها.

إنّ الأهميّة الفنّية لهذا التشبيه المتداخل تتمثّل - كما لاحظت - في كون النصّ القرآني الكريم، قد شبّه أوّلاً عمل المنفق المنّان، بعمل المنفق المرائي، ثمّ شبّه كلّاً من هذين الشخصين (المنّان و المرائي) شبّههما بالحجر الأملس الذي علاه الغبار، و أصابه المطر، فأزال غباره و تركه صلداً، لا يمكن ردّ التراب إليه... فيكون النصّ بذلك، قد شبّه شيئاً بشيء، ثمّ شبّه هذين الشيئين بشيء ثالث، فجاء التشبيه - في جملته - متداخلاً بالنحو الذي لحظناه.

و نعدّ مثل هذا التشبيه المتداخل من مختصّات القرآن الكريم في صياغته للصور المعجزة فنّياً. و يعنينا الآن أن نحدّثك عن التشبيه الآخر، أي : الحجر الأملس الذي أصابه المطر و أزال الغبار منه و تركه صلباً، لا يمكن ردّ التراب عليه.

آنٍ واحدٍ، فبدلاً من أنّ يتعرّض لقضية الإنفاق المصحوب بالرياء، على حدةٍ، و الإنفاق المصحوب بالمنّ على حدة، بدلاً من ذلك، جمعهما في آيةٍ واحدة، محقّقاً بذلك، عنصر الاقتصاد الفنيّ في التعبير.

ثانياً، إنّ النص القرآني الكريم كان في صدد الحديث عن المنفق المنّان و إحباط عمله، و ليس في صدد الحديث عن المنفق المرائي، و لكنّه ـ و هذا هو سرّ الإعجاز الفنيّ ـ أدخل قضية المنفق المرائي ضمناً، حتّى يُذكّر المتلقّي بحقيقةٍ أخرى معروفة لديه – وهي بُطلان عمل المرائي – فيكون بهذا النمط الفنّيّ غير المباشر، قد حقّق هدفاً مزدوجاً في آنٍ واحدٍ، بالنحو الذي تقدّمت الإشارة إليه.

إذا عرفت ذلك، حينئذ ننتقل بك إلى الحديث عن نفس التشبيه الذي تضمّن تشبيه كلٍّ من المنّان و المرائي، بالحجر الأملس الذي أصابه المطر و أزال الغبار منه، بحيث لا يمكن ردّه إليه.

إنّ جمالية هذا التشبيه، تتمثّل في أنّ المطر هو : ظاهر ذات عطاءٍ، و هذا يعني أنها تشبه «الصدقة أو الإنفاق»، و هما عطاء كما هو واضح، إلّا أنّ العطاء حينما لا يأخذ مكانه الذي يناسبه، حينئذٍ تنتفي فائدته. فالمطر حينما يصيب حجراً أملس عليه التراب، إنّما يُزيل التراب من الحجر أوّلاً، و يترك الحجر صلباً ثانياً، و لا يدع مجالاً لردّ التراب عليه ثالثاً.

و هكذا شأن كلّ من المرائي و المنفق الذي يتصدّق ماله ثمّ يمنّ على الفقراء ويؤذيهم بكلامه. فالهدف من الانفاق هو : كسب رضا اللّه تعالى أساساً، حيث يترتّب عليه الثّواب دنيوياً و أُخروياً، فإذا صحب الإنفاق رياءٌ أو منٌّ، حينئذٍ فإنّ المال يكون قد افتقد أوّلاً، و انتفىٰ ثوابه ثانياً، و لا يمكن استرداده ثالثاً، تماماً كالحجر الذي فقد ترابه أوّلاً، و أصبح صلباً ثانياً، و لا يمكن ردّ التراب عليه ثالثاً.

إذن : أمكنك أن تتبيّن بوضوح، مدى العناصر المشتركة في هذا التشبيه، بين كلٍّ من المرائي و المنّان، و بين الحجر الذي أصابه مطر... إلخ.

ينبغي لفت نظرك أيضاً، إلى أنّ هذا التشبيه جاء في سياق آيات أُخرى جاءت قبلها :

﴿الذين ينفقون أموالهم في سبيل اللّه ثم لا يُتبعون ما أنفقوا منًّا و لا أذىً لهم أجرهم عند ربّهم و لا خوفٌ عليهم و لا هم يحزنون * قولٌ معروفٌ و مغفرةٌ خيرٌ من صدقة يتبعها أذىً...﴾[1]

فالملاحظ أنّ التشبيه بالحجر الذي أصابه المطر، جاء بعد هذه الآيات التي أشارت إلى (الأجر) الذي يكسبه المنفق، في حالة عدم المنِّ و الأذىٰ، و إلى أنّ الكلام الحسن وردّ السائل و عدم إعطائه المال، أفضل من الصدقة المصحوبة بالمن و الأذى. و هذا الربط بين الآيات المتقدّمة و التشبيه، يكشف عن مدىٰ الإحكام الهندسي بين أجزاء النص القرآني الكريم، من حيث علاقتها بعضها بالآخر، و هو أمر سوف نلحظه أيضاً في التشبيهات الأُخرى التي سيقدّمها النصّ في صعيد الإنفاق في سبيل اللّه تعالى، بالنحو الذي سنوضّحه لاحقاً ان شاءاللّه.

قال تعالى بالنسبة لمن يُنفق أمواله في سبيل اللّه تعالى : **﴿و مثل الّذين يُنفقون أموالَهم ابتغاء مرضات اللّه و تثبيتاً من أنفسهم كمثل جنّة بربوةٍ أصابها وابلٌ فآتت أُكُلَها ضعفَين فإن لم يُصبها وابل فطلّ و اللّه بما تعملون بصير﴾**[2]

يقول هذا التشبيه : إنّ من يُنفق أمواله من أجل رضا اللّه تعالى، يكون مثل إنفاقه مثل مزرعة في مكان مرتفع قد أصابها مطر شديد، فصارت غلّتها ضعفين.

و حتّى في حالة عدم إصابة المطر الشديد لهذه المزرعة، لابدّ - بحكم موقعها - أن يُصيبها المطر الضعيف، بحيث تكون في الحالات جميعاً مزرعة ذات غلّة ينتفع بها.

و لعلّك تتساءلُ عن السّر الفنيّ لهذا التشبيه الذي يعرض للمزرعة و المطر و الغلّة التي تصبح ضعفين...الخ. في حين أنك تتذكّر - في تشبيهٍ أسبق - أنّ القرآن الكريم أشار إلى أنّ من يُنفق أمواله في سبيل اللّه تعالى، يكون مثل إنفاقه، مثل حبّة أنبتت سبع سنابل، في كلِّ سنبلة مائة حبة. إنّ الإنفاق هنا يكون مردوده سبعمائة ضعفٍ، فما هو السّر في

١ـ البقرة / ٢٦٢ ـ ٢٦٣.

٢ـ البقرة / ٢٦٥.

ذلك؟

هنا، نلفت نظرك إلى أنّ كلّاً من هذين التشبيهين : (أي التشبيه بالضعفين و التشبيه بسبعمائة ضعف) قد ورد في سياق خاصّ. فالتشبيه بسبعمائة ضعف، قد ورد في سياق الإنفاق بنحوٍ مطلق، أي : ما يترتّب على الانفاق من ثواب. و أمّا التشبيه بضعفين فقد ورد في سياق آخر هو : الإنفاق الذي يقترن عند بعض الناس بالمنٍّ و الأذى، حيث شبّه القرآن الكريم هذا النمط من الناس بالمرائي، و شبّه كلّاً من المرائي و المنفق المنّان المـؤذي : بحجرٍ أملس عليه تراب فأصابَهُ وابل فتركه صلباً لا يُمكن ردُّ التراب عليه.

هنا، في التشبيه الذي نتحدّث عنه الآن، جاءت المقارنة بين المنفق المنّان المؤذي الذي يشبه إنفاقه مطراً شديداً (و هو : الوابل) الذي يصيب الحجر الأملس الذي يـعلوه التراب، و بين المنفق ابتغاء مرضاة اللّه تعالى حيث شبّهه بالمزرعة الّتي أصابها مطرٌ شديدٌ فآتت أُكلَها ضعفين... فجاء التشبيهان في سياق خاصٍّ هو : المطر الذي يصيب الحجر ويزيل ترابه، و بين المطر الذي يُصيب مزرعةً في مكان مرتفع، حيث إنّ عطاء المزرعة، في الحالات جميعاً، يكون جيّداً و متميّزاً؛ نظراً لموقع المزرعة.

و هذا يعني أنّ عطاءها ضعفين جاء مقابلاً للحجر الّذي يصيبه المطر، و ليس مقابلاً لمستويات الثواب المطلق للإنفاق.

ولننظر إلى الصورتين و هما تنقلان لنا الفارق بين الإنفاق مع المنّ و الأذى و الإنفاق في ابتغاء مرضاة اللّه، في ضوء الحقائق التي استمعت إليها، ننتقل بك إلى جمالية هـذا التشبيه، فنقول : كم هو الفارق بين منفق منّان مؤذٍ يبذل قدراً من المال، فيفضي به هـذا الإنفاق إلى أن ينصبّ مطره الكثير على حجر أملس قد أُزيل التراب عنه، و بين منفق به بذل ذلك القدر من المال ابتغاء مرضاة اللّه تعالى، فيفضي به هذا الإنفاق إلى أن ينصبّ مطره الشديد على مزرعة بربوة، تؤتي أكُلها ضعفين، فإن لم يصبها المطر الكثير، فـإنّ القليل منه يصيبها، حيث إنه في الحالتين لابدّ أن تؤتي المزرعة ثمارها. و هذا هو ثمن الإنفاق ابتغاء مرضاة اللّه تعالى، بينما يظلّ الإنفاق المصحوب بالرياء أو بالمنّ و الأذى هو الخسار الحتميّ.

و قد تسأل : ما هو السرّ الفنيّ وراء هذين الرمزين (الوابل) و (الطّل)؟ أي : لماذا جاء التشبيه للإنفاق بالمزرعة الّتي يصيبها مطرٌ شديد و إلّا فيصيبها مطرٌ ضعيف، مع أنّ ثواب الإنفاق يأخذ دائماً طرف الزيادة لا النقصان ؟

و نجيبك على ذلك : أنّ مستويات النيّة ابتغاء مرضاة اللّه تعالى تتفاوت من شخص لآخر، و ذلك بقرينة قوله تعالى:﴿مثل الذين ينفقون أموالهم ابتغاء مرضات اللّه وتثبيتاً من أنفسهم﴾[1] فالتثبيت هذا يعني درجة البصيرة أو اليقين، فبقدر اليقين يتحدّد قدر الثواب.

كما أنّ المطر -من جانب آخر -سواء أكان شديداً أو ضعيفاً، فإنّه يزيل التراب الذي يعلو الزرع، حيث لحظت أنّ تشبيه المنفق المنّان قد أشار إلى التراب، و التشبيه الجديد يشير إلى إزالة التراب من خلال المطر، كما هو واضح.

و بعد ملاحظة هذه الصورة القرآنيّة و ما تنطوي عليه من أسرار فنّية ننتقل بك إلى صورة أُخرى تتحدث هي أيضاً عن ظاهرة الإنفاق في سبيل اللّه تعالى.

قال تعالى : ﴿أيودّ أحدكم أن تكون له جنّة من نخيل و أعناب.. كذلك يبيّن اللّه لكم الآيات لعلّكم تتفكّرون﴾[2]

نحن الآن أمام صورةٍ فنّية يُطلق عليها مصطلح (الصورة الاستدلالية)، أي : الصورة التي يُستدلّ بها على شيء آخر، من خلال التشابه القائم بين الشيئين، فهذه الصورة جاءت في سياق الحديث عن إنفاق المال في سبيل اللّه تعالى، حيث سبق أنّ لحظت أنّ النصّ القرآني الكريم قدّم مجموعة من الصور التشبيهية التي توضّح أهميّة الإنفاق في سبيل اللّه، مثل قوله تعالى:(مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل اللّه كمثل حبّة أنبتت سبع سنابل) و مثل قوله تعالى:(مثل الذين يُنفقون اموالهم ابتغاء مرضات اللّه وتثبيتاً من أنفسهم كمثل جنّة بربوة أصابها وابل...الخ). كما تتذكّر أنّه تعالى قدّم مجموعة من الصور التشبيهية التي توضّح الإنفاق الذي لا يكون في سبيل اللّه تعالى بل من أجل الرياء،

١ـ البقرة / ٢٦٥.

٢ـ البقرة / ٢٦٦.

أو الإنفاق المصحوب بالمنّ و الأذى، و هذا من نحو قوله تعالى:(لا تُبطلوا صدقاتكم بالمنّ و الأذى كالذي يُنفق ماله رئاء الناس و لا يؤمن باللّه و اليوم الآخر فمثله كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل..الخ). كلّ هذه التشبيهات سبق أنّ قدّمها النص القرآني، ليقارن بين من يُنفق أمواله في سبيل اللّه تعالى و بين من ينفقها مصحوبة بغير رضا اللّه تعالى.

أمّا الآن، فيقدم لنا صورة فنّية أُخرى يختم بها عنصر الصياغة الصورية للإنفاق، وهي: الصّورة الاستدلاليّة التي تقول : هل يحبّ أحدكم أن تكون له مزرعة عامرة، ثم تلحق بهذه المزرعة آفة سماويّة فتبيدها، و ذلك عندما يكبر الإنسان و يُخلف ذريّة ضعفاء ؟

والسّؤال هو : ما هي الأسرار الفنيّة لهذه الصورة و علاقتها بالصور التشبيهيّة التي حدثناك عنها ؟

إنّ هذه الصورة الفنّية التي نُسمّيها بالاستدلال القصصي، تنطوي علىٰ أسرار جمالية ممتعة. إنّها استشهاد بأقصوصة و حكاية مفترضة، تستثمر ـ كما لاحظت ـ جملة عواطف، مثل عاطفة الأبوة و الشيخوخة، و الفقر، في إثارة الموقف الذي تستهدف توصيله إلى المتلقّي.

إنّها تستحضر في الذهن صورة والد كبير السنّ و له أولاد صغار يحتاجون إلى من يطعمهم و يشبع حاجاتهم، هذا الوالد الشيخ يمتلك مزرعةً عامرة تتكفّل بتأمين هذه الحاجات.

إلّا أنّ هذه المزرعة تحترق فجأة، و حينئذٍ تحترق كلّ آماله و تطلعاته، حيث تعصف به و بأولاده الذين يعنيه أمرهم كلّ العناية، تعصف به الشدائد و الفقر و الجوع، والحرمان من جميع مباهج الحياة.

إنّ استحضار مثل هذه الصورة في الذهن تتداعىٰ بذهن المتلقّي إلى التفكير بمستقبل الشخصيّة، و بما ينتظرها من مصير مفجع، و بما يواكب ذلك من مشاعر الندم والتحسّر على ما فاتها من العمل المطلوب الذي فرّطت فيه، سواء أكان هذا التفريط إنفاقاً

للمال في غير سبيل اللّه تعالى، أو تقصيراً في ممارسة مطلق الطاعات.

إذن : هذه الصورة ذات الاستدلال القصصي، قد انتخبت أوّلاً عناصر إثارية مثل عاطفة الأب حيال ذريّته، و مثل شدّة الحرمان من مصدر الرّزق، و مثل فجائية الشدّة، أي: الاحتراق الفجائي للمزرعة... الخ.

كما أنّها - ثانياً - قد نقلتنا من تجربة خاصّةٍ (الإنفاق في غير سبيل اللّه)، إلى تجربة عامّة تتّصل بمطلق السلوك غير العبادي، حيث تتركنا نتداعىٰ بالذهن إلى ما نمارسه من الأعمال التي نتعجّل منها بإشباع حاجاتنا الدنيوية العابرة، دون الالتفات إلى نتائج هذا الإشباع العابر، بما تترتّب عليه من مسؤولية أُخرويّة، حيث يحبط عمل الإنسان عندئذٍ، و يتمزّق حسرةً و ندماً علىٰ ما فاته من الطاعات التي أُمِرَ بممارستها من أجل اللّه تعالى. و بهذا يمكنك أن تتبيّن مدىٰ أهمية الصياغة الفنّية لهذه الصورة من حيث جمالية الأداء (مثل : العنصر القصصي و الحكائي)، و سواها كالتشبيهات التي مرّت عليك من حيث معطياتها الفكرية التي نفيد منها في تعديل السلوك العبادي، بالنحو الذي اوضحناه.

قال تعالى : ـ بالنسبة إلى ظاهرة الربا ـ **﴿الذين يأكلون الرّبا لا يقومون إلّا كما يَقُومُ الّذي يتخبّطه الشيطان من المسّ ذلك بأ نّهم قالوا إنّما البيع مثل الرّبا و أحلّ اللّه البيع وحرّم الرّبا فمن جاءه موعظة من ربّه فانتهى فله ما سلف و أمره إلى اللّه و من عاد فأولئك أصحاب النار هم فيها خالدون﴾** [١]

نواجه في هذه الصّورة التي تتحدّث عن الرّبا، «تشبيهاً» فنّياً للأشخاص المرابين عندما تقوم الساعة، حيث يُحشرون مع الناس، و يتميّزون بعلامة خاصّةٍ، هي : هذا التشبيه الذي نحدّثك عنه.

التشبيه يقول : الشخص المرابي يظهر أمام الناس في اليوم الآخر، كالمجنون الذي يمسّه الشيطان، حيث يتخبّط في حركته و مشيه و قيامه.

١ـ البقرة / ٢٧٥.

و السّؤال هو : ما هو السرّ الفنّي لهذا التشبيه أوّلاً، ثمّ ما هو السرّ الفنّي للاستعارة التي سبقت هذا التشبيه، حيث تلحظ أنَّ النصّ القرآني الكريم قد لجأ إلى الاستعارة في معرض وصفه لشخصية المرابي، فقال : (الذين يأكلون الربا لا يقومون إلّا كما يقوم الذي يتخبّطه الشيطان...)، فجعل (الربا) أكلاً، أي : خلع على ممارسة الرّبا (و هي تعامل مالي)، صفة (الأكل) و هو ممارسة حيوية (تناول الطعام)، و هذا هو شأن الاستعارة، فجاءت الآية الكريمة منطوية على صورة استعارية هي : (أكل الرّبا)، ثمّ صورةٍ تشبيهيةٍ هي : (مماثلة المرابي للمجنون).

إنّ أحد الأسرار الفنيّة لهذه الآية، أنّها اعتمدت صورة مركّبةً من صورتين جزئيتين هما : الاستعارة و التشبيه، إلّا أنّ الاستعارة جاءت ضمن التشبيه. و بكلمة جديدة : إنّك أمام تشبيه كلّيّ، هو : تشبيه المرابي بالمجنون، إلّا أنّ المرابي و هو الطرف الأوّل من التشبيه، قد جعل (استعارةً)، و جُعل المجنون طرفه الآخر. و هذا نمط من تركيب الصورة التي تشعّ بجماليّة خاصّةٍ دون أدنى شك.

أمّا الاستعارة ـ أي جعل الربا عمليّة أكل – فلأنّ المال أساساً يرتبط بأهمّ الحاجات الحيوية و هي : الطعام، بالقياس إلى الحاجات الأُخرى المتّصلة بالملبس أو المركب أو المسكن و سواها. و لذلك، فإنّ خلع صفة (الأكل) على عمليّة (الربا)، يحمل مسوّغاته الفنية، كما لحظت. مضافاً إلى أنّ الأكل يرتبط – من جانب آخر – بأثره الكيميائي على الجسم، بحيث يسبّب الفاسد منه أو المحرّم شرعياً منه، خللاً في الجهاز الجسمي، و منه : الخلل العقليّ و النفسيّ و العصبيّ الذي يجيء الصرع، ضمنه، واحداً من أشكال الخلل، متمثّلاً في حركة المجنون الذي يتخبّط في مشيه و قيامه. و من هنا، يمكنك أن تدرك مدىٰ وثاقة الصلة الفنّية بين الاستعارة التي لحظتها بالنسبة للمرابي الذي يأكل المال الحرام، وبين تشبيهه بالمجنون الذي يتخبّط في حركته. و هذا واحد من أسرار الفن المعجز في صور القرآن الكريم.

أمّا التشبيه نفسه (أي : تشبيه المرابي بحركات المجنون) عندما يعرض أمام الناس في اليوم الآخر، فيمكنك أن تستكشف سرّه أيضاً، عندما تربط بينه و بين الطعام الفاسد

الذي أشرنا إليه، مضافاً إلى أنّ تميّزه بمظهر ملفت للنظر، و هو قيامه الذي يشبه من يتخبّطه الشيطان من المسّ، حيث يترنّح يميناً و شمالاً، و حيث يتعثّر في حركته، و حيث يقوم بحركات غير متوازنة، تثير السخريّة والإشفاق عليه. كلّ أولئك، يجسّد مرأىً يلفت نظر الناس إليه، مصحوباً بالازدراء و السخريّة و الإشفاق، كما قلنا.

إذن : أمكنك – من جانب – أن تدرك السرّ الفنّي وراء هذا المظهر الذي يميز المرابي في عرصات القيامة، كما أمكنك – من جانب آخر – أن تُدرك السرّ الفنّي الكامن وراء هذا التشبيه للمرابي بالمجنون الذي تخبّط في حركته، و علاقة ذلك بالاستعارة التي ربطت بين عمليّة الربا و عمليّة تناول الطعام، ممّا يكشف مثل هذا الترابط بين الاستعارة والتشبيه، عن مدىٰ الإحكام القوي للصورة القرآنية الكريمة، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

سورة آل عمران

قال تعالى على لسان عيسى عليه السّلام : **﴿أنّي قد جئتكم بآيةٍ من ربّكم أنّي أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيراً بإذن اللّه...﴾** [1]

و قال تعالى عن عيسى عليه السّلام و علاقته بآدم عليه السّلام : (إنّ مثل عيسى عند اللّه كمثل آدم خلقه من تراب...)

هاتان الآيتان الكريمتان تتضمّنان عنصراً صورياً هو : «التشبيه». التشبيه الأوّل يقول:(إني أخلق لكم من الطين كهيئة الطّير)، و التشبيه الآخر يقول:(إنّ مثل عيسى عنداللّه كمثل آدم...) و ما يعنينا من هذين التشبيهين هو : أن نوضّح لك جانباً من الأسرار الفنّية لأمثلة هذه التشبيهات التي تبدو و كأنّها بسيطة جدّاً من جانبٍ، كما تبدو و كأنّها تشبيهات علميّة أكثر منها تشبيهات مجازيةً من جانب آخر.

و ما نودُّ أن نوضّحه لك هو : أنّ هذه التشبيهات علميّة فعلاً أكثر منها مجازيةً، كما أنّها ذات بساطة أيضاً. لكن، هل أنّ التشبيه العلمي لا أثر للفنّ فيه، و هل أنّ البساطة لا فنّ فيها؟ إنّ العكس هو الصّحيح تماماً. أي : أنك ستواجه في هذين التشبيهين اللذين تطبعهما البساطة و السمة العلمية، ستواجه منهما إمتاعاً فنّياً يبعث فيك الإثارة و الدهشة. و هذا ما نحاول أن نوضّح لك بعض جوانبه الآن.

و نبدأ أوّلاً بالتشبيه القائل : (إنّ مثل عيسى عنداللّه كمثل آدم، خلقه من تراب).

١ـ آل‌عمران / ٤٩.

التشبيه يريد أن يقول : إنّ عيسى عليه السّلام و قد خلق من غير أبٍ، يشبه آدم عليه السّلام و قد خلق من غير أب أيضاً. و لكنّك تلاحظ أنّ هذا التشبيه لم يُشر إلى أنّ كلاً من آدم و عيسى قد وُلدا من غير أب بقدر ما يمكنك أن تستنتج بنفسك هذه الدلالة. و هذه هي إحدىٰ خصائص الفنّ التي ستتّضح أهمّيتها فيما بعد. و يجب أن تلاحظ أيضاً أنّ النصّ عندما شبّه عيسى عليه السّلام بآدم عليه السّلام، لم يحدّثنا بشيء عن أصل الخلقة لعيسىٰ، بل حدّثنا عن أصل الخلقة لآدم فأشار إلى أنّه قد خُلق من التراب. و هذه هي الخصيصة الفنّية الأُخرىٰ في التشبيه المتقدّم، فيما ستتّضح لك أهمّيتها فيما بعد أيضاً.

ثمّ يجب أن تلاحظ ثالثاً، بأنّ النصّ في هذا التشبيه قد استخدم أداتين من أدوات التشبيه، و هما : «الكاف» و «مثل»، (إنّ مثل عيسى عند اللّه كمثل آدم)، فعبارة (كمثل) تتضمّن – كما هو واضح لديك ـ أداتين هما «الكاف» و «مثل». و هذا النوع من الاستخدام الفنّيّ لأدوات التشبيه، ينبغي أن تلاحظه أيضاً، حيث يشكّل خصيصة فنّية ثالثةً من الخصائص الفنّية التي نعتزم توضيحها لك. و نبدأ الآن بتوضيح هذه الجوانب، فنقف بك أوّلاً عند الخصيصة الفنّية الأولى، و نعني بها : عدم إشارة التشبيه إلى أصل عيسى عليه السّلام.

إنّ النصّ عندما يقول بأنّ عيسى عليه السّلام يشبه آدم عليه السّلام الذي خلقه من تراب ثمّ قال له : كن فيكون، إنّما يركّز على عبارة (كن فيكون) ، أي : إنّ إرادة اللّه تعالى في خلقه الإنسان إرادة مطلقة، يكفي فيها أن يريد اللّه الشيء فيكون، و لذلك ورد في الآيات السابقة على هذا التشبيه و ذلك عندما قالت مريم عليها السّلام:(أنى يكون لي ولد و لم يمسسني بشر ؟) جاء الجواب:(كذلك اللّه يخلق ما يشاء إذا قضى أمراً فإنّما يقول له كن فيكون). فتكرار عبارة (كن يكون) مرّتين، مرّة في هذا الموقع، و مرّة في موقع تشبيه عيسى بآدم، إنّما يحمل مهمةً فنّيةً تُفسّر لنا سرّ التركيز على عبارة (كن فيكون) عند حديثه عن خلقة آدم من التراب، بمعنىٰ أنّ إرادته تعالى هي الأصل في كلّ شيء، سواء أكان ذلك يتّصل بخلق الإنسان من تراب أو من أيّ شيء آخر.

و لذلك لم يذكر النص في هذا التشبيه أصل الخلقة بالنسبة لعيسىٰ، بل ذكر عبارة

(كن فيكون)، ثمّ قبلها عبارة (كمثل آدم خلقه من تراب)، تاركاً القارىء أن يستنتج بنفسه أنّ عيسى يشبه آدم في كونه مخلوقاً بسبب معجز. أمّا ما هو هذا المعجز فأمر يستخلصه القارىء عندما يرجع إلى الآيات السابقة على هذا التشبيه، حيث تقول الآية الكريمة: (يامـريم إنّ اللّه يبشّرك بكلمةٍ منه: اسمه المسيح عيسى بن مريم...)، إذن: عبارة (إنّ اللّه يبشّرك بكلمة منه)، هي ذلك المعجز الذي استنتجه القارىء من التشبيه المذكور، فتكون الحصيلة هي: أنّ مثل عيسى كمثل آدم، خلق اللّه آدم من تراب، و خلق عيسى بكلمة منه، و كلاهما معجز، هذا من التراب و ذاك من الكلمة. كلاهما خـاضع لإرادتـه تـعالى متجسّدة في عبارة (كن فيكون).

إذن: للمرّة الجديدة، أمكنك أن تتبيّن الآن جملة من أسرار هذا التشبيه الذي سكت عن بيان أصل خلقة عيسى، و تركك أنت أن تستنتج بنفسك بأنّ المقصود مـن مـماثلة عيسى لآدم هو: الاعجاز في الخلق عن جانبٍ، و أنّ هذا الإعجاز متمثّل في (كلمة اللّه تعالى) بالنسبة لعيسىٰ من جانب ثانٍ، و أنّ ذلك كلّه مرتبط بإرادته تعالى المتجسّدة في عبارة (كن فيكون) من جانب ثالث.

و هكذا - من خلال هذا الاستنتاج في جوانبه المتعددة - يتّضح لك أكثر من سرٍّ فنّي وراء التشبيه المذكور، حيث إنّ السماح للقارىء بالاستنتاج يجعل عنصر الامتاع الفنّي أشدّ إثارةً عند المتلقّي دون أدنىٰ شك.

و الآن، إذا اتّضح لك سرّ هذا التشبيه الذي يقارن بين آدم و عـيسى، مـن خـلال الإشارة إلى أنّ آدم مخلوق من التراب، و أنّ أمره تعالى إذا قال للشيء كن فيكون... إذا اتّضح هذا كلّه، حينئذٍ يجدر بنا أن نوضّح لك الأسرار الفنّية المتّصلة بأداة التشبيه ذاتها، أي: أداة «الكاف» و اداة (مثل) في قوله تعالى ﴿إن مثل عيسى عندالله كمثل آدم﴾ [1].

إنّ أيّ تشبيه لا يخلو من أن يكون معتمداً عنصر (التجريد) الذي يعني: إحـداث علاقة بين شيئين لاصلة بينهما في دنيا الواقع، و إمّا أن يكون التشبيه معتمداً عنصراً واقعياً هو: إحداث العلاقة بين شيئين توجد بينهما صلة في دنيا الواقع. و التشبيه الذي حدّثناك

١ـ آل‌عمران / ٥٩.

عنه هو من النّوع الآخر، أي ما يمكن تسميته بالتشبيه العلمي مقابل النـوع الأوّل مـن التشبيه الذي يمكن تسميته بالتشبيه المجازي أو التجريدي. فعندما يقول تـعالى مـثلاً (وحورٌ عينٌ كأمثال اللؤلؤ المكنون) حينئذٍ فإنّ الصلة بين الحور و اللؤلؤ لا وجود لها في دنيا الواقع، لأنّ الحور شيء و اللؤلؤ شيء آخر، و إنّما أوجد اللّه تعالى هذه الصلة مجازاً. و لكنّه تعالى عندما يقول (إنّ مثل عيسىٰ عنداللّٰه كمثل آدم خلقه من تراب) حينئذٍ، فإنّ الصلة بين خلقة آدم و خلقة عيسى موجودة بالفعل و ليست مجازاً أو استحداثاً لعلاقة غير موجودة.

و هذا يعني - كما أوضحنا لك - أنّ هناك نوعين من التشبيه، أحدهما يعتمد عنصر المجاز أو التجريد، و الآخر عنصر الحقيقة أو الواقع. و ما نعتزم توضيحه لك هو : أنّ لكلّ من هذين النوعين قيمته الفنّية، و أنّ التشبيه العلمي ـ كما لحظته في تشبيه عيسى بآدم ـ يعتمد عنصر الفن أيضاً، كلّ ما في الأمر أنّ السياق هو الذي يفرض أن يكـون التشـبيه علمياً أو مجازياً. و في ضوء هذه الحقيقة، نبدأ الآن بتوضيح بعض الأسرار الفنّية المرتبطة بأدوات التشبيه التي استخدمها النصّ القرآني الكريم في التشبيه المذكور (إنّ مثل عيسى عند اللّه كمثل آدم خلقه من تراب...)

لقد كان بمقدور النصّ القرآني الكريم أن يقول : إنّ مثل عيسى مـثل آدم. أي : أن يحذف أداة التشبيه (الكاف) و يكتفي بأداة التشبيه (مثل)، و بهذا يتمّ المعنىٰ المقصود. ولكنّك لاحظت أنّ النصّ قد استخدم الأداتين جميعاً (الكاف و المثل)، فما هو السرّ الفنّي في ذلك ؟

في تصوّرنا، أنّ العلاقة بين عيسى و آدم بالرّغم من كونها مماثلة من حيث إنّ كليهما مخلوق بسبب إعجازي، إلّا أنّ هناك فارقاً بين الأصلين هو : خلق آدم من التراب و خلق عيسى من الكلمة، أي : أنّ هناك تماثلاً بينهما من جانب، و تخالفا بينهما من جانب آخر. وإذا كان الأمر كذلك، فحينئذٍ يتطلّب التشبيه استخدام نوعين من الأداة، أحدهما يعبّر عن جانب المماثلة و الآخر يعبّر عن جانب المخالفة.

و من الحقائق التي نعتزم توضيحها لك هي، أنّ «الكاف» - إذا قيست بأدوات التشبيه

الاخرىٰ (كان، مثل،) - تستخدم (في اللغة القرآنية التي تتسمّ بالدقة) في مواقع خاصّةٍ تمثّل ما هو مألوف من درجات التشابه بين الشيئين في درجة متوسطة، بعكس أدوات التشبيه الأخرى التي يستخدم بعضها في بيان العلاقات القريبة بين الأشياء، و بعضها في بيان العلاقات البعيدة بين الأشياء.

و لذلك قد استخدمت الكاف في تشبيه عيسى بآدم في حالة متوسطة هي : كون عيسى يشابه آدم من حيث الإعجاز، و يخالفه من حيث الأصل. و أمّا (المثل) فهو أداةٌ محايدة لا ينظر فيها إلى درجة التشابه الكبيرة أو الضئيلة، بل الذي يميّزها هو : ما يحيط بها من أدوات اخرىٰ. و هذا ما يفسّرلك السرّ الفنّي وراء استخدام كلٍّ من هاتين الأداتين، حيث اتّضح لك بأنّ المقصود من تشبيه عيسى بآدم هو : أنّ كليهما مخلوق بسبب إعجازي، مع ملاحظة الفارق بينهما من حيث الأصل الذي ينتسبان إليه، حيث خلق عيسى من خلال (كلمة اللّه تعالى)، و خلق آدم من التراب، بالتفصيلات التي حدّثناك عنها.

قال تعالى : **﴿و اعتصموا بحبل اللّه جميعاً و لا تفرّقوا و اذكروا نعمة اللّه عليكم إذ كنتم أعداء فألّف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخواناً و كنتم على شفاحفرة من النار فأنقذكم منها كذلك يبيّن اللّه لكم آياته لعلّكم تهتدون﴾** [١]

تواجهك، في هذه الآية الكريمة، استعارة مألوفة كلّ الألفة هي قوله تعالى : (واعتصموا بحبل اللّه جميعاً). إنّ الحبل معروف لدىٰ الجميع، و لا يكاد أحد يجهل ذلك، و لكن هذه الألفة أو الخبرة التي نحياها جميعاً من الممكن أن نجهل ما تنطوي عليه من أسرارٍ عميقةٍ في صعيد التّعبير الفنّي. إنّ «الحبل» هنا، يشير إلى جملة من الدلالات، حيث استعار النصّ عبارة «الحبل» استعارها لله تعالى ليشير بها إلى مبادئه تعالى، أي : كلّ ما أمر اللّه تعالى به أو نهىٰ عنه في ميدان السلوك، و لذلك فإنّ التفسيرات الواردة حيال هذه

١ـ آل عمران / ١٠٣.

العبارة مثل : المقصود منه القرآن الكريم، أو المقصود منه أهل البيت عليهم السّلام، أو سوىٰ ذلك. كلّ هذه التفسيرات صائبة دون أدنى شكٍ، فالتمسّك بالقرآن هو جزء من مبادىء اللّه تعالى أو الشريعة الإسلاميّة، و التمسّك بأهل البيت عليهم السّلام هو أيضاً في مقدّمة مبادىء اللّه تعالى و شريعته، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ بعض النصوص الروائية ورد فيها لفظ «الحبل» مشيراً إلى القرآن و أهل البيت عليهم السّلام مثل قوله صلى اللّه عليه و آله (إنّي تركتُ فيكم حبلين إن أخذتم بهما لن تضلوا بعدي أحدهما اكبر من الآخر كتاب اللّه حبل ممدود من السّماء إلى الأرض و عترتي أهل بيتي... الخ)

كما ورد عن الإمام محمد بن علي بن الحسين عليه السّلام بأنّ أهل البيت عليهم السّلام هم الحبل الذي أمر اللّه تعالى الناس بالاعتصام به. و المهم هو : أنّ جمالية هذه الاستعارة تتمثّل في ترشّحها بأكثر من دلالة من جانب، و في كونها تتضمّن ما هو عميق من الدلالات من جانب آخر.

أمّا ترشّحها بأكثر من دلالة فقد أشرنا إليه، و أمّا تضمّنها ما هو عميق من الدلالات، فسنحدّثك عنه الآن.

إنّ «الحبل» هو الأداة التي يُشدّ بها الشيء، بحيث يكون وسيلة ربطٍ أو رفع للشيء لا يتمّان إلّا من خلال الأداة المذكورة، فإذا افترضنا أنّ شيئاً ما وقع في هوّة أو بئر، أو أنّ شيئاً ما، نعتزم رفعه إلى السطح، أو أنّ دلواً نمتاح به الماء من المنبع، أو سقاءً نعتزم سدّه.. الخ، كلّ هذه الأشياء لا يمكن أن ترفع أو تُسدّ أو ينتفع بها إلّا بواسطة «الحبل» لا سواه، وإلّا إذا افترضنا أنّ الحبل قد انقطع عن وعائه الذي شُدّ به أو أنّ الحبل أساساً لم يتهيّأ أو لم يتح لنا أن نستخدمه بمهارة، حينئذٍ إمّا أن نحرم من الماء أساساً أو ينسكب و يتفرّق قطرات على الأرض، و في هذا ما فيه من خسارةٍ لا يمكن تعويضها.

و الآن، إذا نقلنا هذه العينيّة المادية إلى الظاهرة الاجتماعية التي تندب إلى وحدة المؤمنين و عدم تفرّقهم، أمكننا أن نتبيّن أهمية هذه الاستعارة، أي «الحبل» و علاقته بالوحدة. فالمؤمنون ـ في حالة تفرّقهم ـ لا يمكن أن يظفروا أو يحقّقوا أي إشباع لحاجاتهم التي تشبه الماء في البئر أو النبع أو السّقاء، فيما لا تمكن الإفادة من الماء إلّا

بواسطة أداةٍ ترفع به الماء أو تسدّ به فم السّقاء حتى لا يبقىٰ مخزوناً في مكـان يـتعذر الوصول إليه، و حتّى لا يتفرّق و ينسكب على الأرض في حالة عدم إمكان سدّ الوعاء، ونظل - في هذه الحالة - عطاشىٰ محرومين من الماء، حيث يتسبّب العطش في هلاك الإنسان، ما دام الماء يشكّل واحدةً من الحاجات الضرورية في استمرارية حياة البشر.

إذن : أمكـنك أن تتبيّن من خلال وقوفك على نموذج واحد من نماذج الإفادة من الحبل في عملية الحصول على الماء و الاحتفاظ به، للإفادة منه في شرب المـاء الذي تتوقّف عليه حياة الإنسان.

و هناك ـ بطبيعة الحال ـ عشرات الأمثلة التي يـمكن أن نسـتخلصها مـن فـائدة «الحبل» في إشباع الحاجات المتنوعة. إلّا أننا حرصنا على تقديم مثال محدّد واضـح يبيّن لك مدىٰ ما تنطوي عليه هذه الاستعارة التي تبدو بسيطة كلّ البساطة. و لكنّها عميقة كلّ العمق، ما دامت قد قرّبت لذهنك مفهوم (وحدة المؤمنين) التي تتوقّف عليها حياتهم دنيويّاً و أخروياً أيضاً، من خلال الاستعارة القائلة:(و اعتصموا بحبل اللّـه جـميعاً و لا تفرّقوا).

هنا، ينبغي أن نلفت نظرك إلى الفقرات الأُخرى التي أعقبت الاستعارة المذكورة في الآية الكريمة، نظراً لارتباط الموضوعات التي ذكرتها الآية، بالاستعارة التي حـدّثناك عنها. تقول الآية : (و اذكروا نعمة اللّه عليكم إذ كنتم أعداءاً فألّف بين قلوبكم، فأصبحتم بنعمته إخواناً، و كنتم على شفاحفرةٍ من النار فأنقذكم مـنها...). فأنت لو تأمّـلت هـذه الموضوعات (كنتم اعداءً)،(ألّف بين قلوبكم) (أصبحتم بنعمته إخـوانـا) (كـنتم عـلى شفاحفرة من النار، فأنقذكم منها)... لو تأمّلت هذه الموضوعات، لوجدتها جميعاً تصبّ في موضوع الاستعارة المذكورة:(و اعتصموا بحبل اللّه جميعاً و لا تفرّقوا). و هذا جانب يضفي على الاستعارة قيماً فنّية جديدةً تكشف عن إحكام البناء الهندسي للنصّ و ترابط موضوعاته بعضها مع الآخر. و لنقف بك عند كلٍّ واحد من هذه الموضوعات. و لنحاول - في البدء - دمجها في موضوعين رئيسين.

(و اذكروا نعمة اللّه عليكم اذ كنتم أعداءاً فألّف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته اخواناً).

لقد أشار النصّ إلى أنّ الناس كانوا قبل الإسلام أعداءاً يحارب بعضهم البعض. و لا أظنُّك بحاجةٍ إلى أن تُدرك بسهولة أنّ «الحاجة إلى الأمن» و «الحاجة إلى الحياة» تشكّلان دوافع في غاية الأهميّة لدى الشخص، فإذا افتقدهما حينئذٍ فإنّ الاضطراب والصراع و التّمزّق سوف تطبع جميع تصرفاته، و هذا ما يتأتّىٰ من خلال (العداوات) المستمرّة بين الأشخاص أو الجماعات، حيث كان هذا الطابع يسم حياة الناس في العصر الجاهلي، و جاء الإسلامُ بمبادئه المعروفة، فماذا حدث ؟ الذي حدث هو: أنّ الإسلام ألّف بين قلوبكم، أي: جمع بين القلوب بعد أن كانت متفرقة.

هنا، ينبغي أن نذكرك بالاستعارة (اعتصموا بحبل اللّه جميعاً و لا تفرّقوا)، و نذكّرك بعيّنة الماء الذي (يجمع) في السقاء و يُسدّ فمه بـ«الحبل» ، حتّى لا يتفرّق قطرات على الأرض. أي نذكّرك بالعلاقة بين مهمة التمسّك بالحبل، و بين التأليف بين قلوب الناس من خلال مبادىء الإسلام التي جمعت بين تلكم القلوب المتفرّقة بالعداوة الجاهليّة، أي مثل الماء المنسكب الذي فُلّ منه الحبل.

ليس هذا فحسب، بل ندعوك، لأن تتأمّل العبارة الأخيرة (فأصبحتم بنعمته إخواناً)، أي: أنّ النصّ بعد أن قال:(كنتم أعداءاً فألّف بين قلوبكم)، عقّب عليه قائلاً (فأصبحتم بنعمته إخواناً). إنّ الإسلام عندما ألّف بين القلوب، كان من الممكن أن يكتفي بإزالة العداوات، كما كان يمكن للحبل أن يرفع الماء مٰن البئر أو النبع أو يسدّ به السّقاء. لكنّ هذا العمل وحده لا يحقّق الإشباع الكامل، بل المهم أنْ يُستفاد من الماء، لا أن يوضَع في السّقاء و يُسدّ فحسب، بل لابدّ من استخدام الماء في عملية الشرب. و لذلك، فإنّ إزالة العداوات وحدها لا تكفي، بل لابدّ من أن تتألّف القلوب من خلال (الإخوّة الإسلاميّة)، أي: ينبغي أن يتحوّل الأعداء إلى أصدقاء إلى إخوان لا إلى اشخاص محايدين فحسب.

و إذن: عندما قال النصّ بعد اشارته إلى أنّ الناس كانوا أعداءاً فألّف بين قلوبهم، عندما قال (فأصبحتم بنعمته إخواناً) إنّما ربط فنّياً بين الاستعارة القائلة (و اعتصموا بحبل اللّه جميعاً و لا تفرّقوا) و بين دلالاتها التي توحي بأنّ عطاء الوحدة بين المسلمين هو: ليس انعدام العداوة فحسب، بل تحوّلهم إلى «إخوان» يتعاونون فيما بينهم.

إنّ ما حدّثناك عنه، يتّصل بالموضوع الأوّل (و اذكروا نعمة اللّه عليكم، إذ كنتم أعداءاً، فألّف بين قلوبكم، فأصبحتم بنعمته إخواناً). أمّا الموضوع الآخر المرتبط أيضاً بالصورة الاستعارية (و اعتصموا بحبل اللّه جميعاً و لا تفرّقوا)، هو قوله تعالى:(و كنتم على شفا حفرةٍ من النار فأنقذكم منها).

هنا ينبغي ألّا تغيب عن ذهنك أيضاً استعارة (الحبل) و علاقتها بـ«النار» التي أنقذ اللّه تعالى المؤمنين منها. إنّ النصّ يخاطب المؤمنين : بأنّكم كنتم على شفاحفرة من النار. و أنّ الإسلام هو الذي أنقذكم منها. ترى : هل أنَّ المقصود هو مطلق مبادئ الإسلام، أم أنّ المقصود هو المبادىء المرتبطة بالتعاون أو الأخوّة بين المسلمين؟

إنّ أهمّيّة الاستعارة «و اعتصموا بحبل اللّه جميعاً و لا تفرّقوا» تتجسّد في كونها ناظرةً إلى العام من خلال «الخاصّ»، أي : كما أنّها ناظرة إلى «الأخوّة الإسلاميّة» من حيث علاقة المؤمنين بعضهم مع الآخر، كذلك، ناظرة إلى ما هو «الأصل»، إلى المبادىء ذاتها، فالتمسّك بحبل اللّه تعالى يعني : الالتزام بمبادىء اللّه تعالى. صحيح أنّ قوله تعالى (و لا تفرّقوا) يشكّل قرينة على أنّ المقصود (وحدة المؤمنين) إلّا أنّ هذه (الوحدة) تنسحب أيضاً على ضرورة أن يتّحد المؤمنون في فهمهم و إدراكهم لمبادىء الإسلام، لا أن يتفرّقوا و يتشعّبوا إلى تيارات فكريّة يضادّ بعضها الآخر، بل لابدّ من توفّرهم جميعاً على وحدة المبادىء المشار إليها.

إذن : إنّ إنقاذ الناس من النار التي كانوا على شفاحفرة منها قد تجسّد في كونهم قد توحّدوا بمبادىء الإسلام. و من هذه المبادىء : إزالة العداوات فيما بينهم. و هكذا، نجد كيف أنّ الاستعارة المذكورة (و اعتصموا بحبل اللّه جميعاً...) قد رشّحت، بدلالاتٍ عميقة و متنوّعة، دلالات خاصةً و عامّةً، تُفصح عن مدىٰ الأهمّية الفنّية لها، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى : ﴿مثل ما ينفقون في هذه الحياة الدنيا كمثل ريح فيها صرٌّ أصابت

حرث قوم ظلموا أنفسهم فأهلكته و ما ظلمهم اللّه و لكن أنفسهم يظلمون﴾ [1]

تتضمّن هذه الآية عنصراً صورياً هو «التشبيه». و قد جاء هذا التشبيه في سياق الحديث عن الكفّار الذين قال النصّ القرآني عنهم (لن تغني عنهم أموالهم و لا أولادهم من اللّه شيئاً...)، ثمّ شبّه ما ينفقونه في هذه الحياة الدنيا بريحٍ، ذاتِ برد أو صوت شديد، أصابت الزرع، فأبادته. التشبيه - كما تلحظ - قد اعتمد أداتين من ادوات التشبيه، هما: (المثل) و (الكاف)، و قد سبق أن أوضحنا لك أنّ التشبيه بالمثل يجيء لزيادة في تقريب المعنىٰ من جانب، و تعبيراً عن تعدّد أوجه الشبه بين طرفي الصورة من جانب آخر. فإذا أضيفت أداة (الكاف) إلى (المثل) - كما تلحظ ذلك في قوله تعالى (كمثل ريح) - حينئذٍ يبلغ التشبيه درجته القصوى في بيان أوجه الشبه بين الشيئين. و المهمّ هو: أن نعرض لك مستويات هذا التشبيه الذي قارن بين الأموال الّتي ينفقها الكفّار في هذه الحياة الدنيا وبين الريح التي تبيد الزرع.

قبل أن نتبيّن أوجه الشبه بين إنفاق الكفار و بين الريح المبيدة للمزروعات، لابدّ أن نعرف ما هو المقصود من إنفاقهم للمال، و هل هو ما ينفقونه في سُبُل الخير، كمساعدة الفقير مثلاً؟ أم هو ما ينفقونه في سبل الشرّ مثل استخدامهم المال لمحاربة الإسلام؟ أم هو مطلق ما ينفقونه من المال؟ إنّ الآية الكريمة الّتي سبقت هذا التشبيه، أي الآية القائلة عن الكفّار (أنّ الّذين كفروا لن تغني عنهم أموالهم و لا أولادهم من اللّه شيئاً) قد تحمل على أن نستنتج بأنّ المقصود هو: مطلق الأموال التي يُنفقونها، مادام وجودها ـ اساساً ـ لن ينفعهم من عذاب اللّه تعالى. و هذا ما يتّسق مع واقع الشخصية الكافرة المنعزلة عن مبادىء السماء، إذ أنَّ عزلتها عن اللّه تعالى، يعني أنّ ما تنفقه من المال، منعزل عن اللّه تعالى أيضاً، و حينئذٍ لا ينفعها مثل هذا الإنفاق الذي لا قربيّة فيه إلى اللّه تعالى، سواءً كان مستثمراً في سُبل الشرِّ أو الخير أو الحياد، كلّ ما في الأمر أنّ وجه الإنفاق، تتفاوت درجات العقاب عليه، أو تنعدم فاعليتها في تحصيل أيِّ ثواب تبعاً لنوع الإنفاق المستثمر حيناً لمحاربة الإسلام فتضاعف درجة العقاب عليه، أو يُستثمر لمساعدة فقير مثلاً فتنعدم

١ـ آل عمران / ١١٧.

فاعلية ثوابه.. و هكذا.

إذا عرفت ذلك، حينئذٍ ننتقل بك إلى ملاحظة الأسرار الفنّية لهذا التشبيه، فنقول : لقد شبّه النص إنفاق الكافر بريحٍ شديدة البرد أو شديدة الصوت. هذه الريح أصابت زرعاً لبعض الأقوام، هؤلاء الأقوام ظلموا أنفسهم بحيث ارتكبوا خطأً أو ارتكبوا معصيةً، فكانت النتيجة هي : إبادة مزروعاتهم. و السؤال هو : ما هي الأهمّية الفنّية لتشبيه نفقات الكفّار بالريح ؟ و ما هي الأهمّية الفنّية لجعل الريح ذات صوتٍ أو بردٍ شديد ؟ و ما هي الأهميّة الفنّية للذهاب بأنّ الريح قد أصابت زرع الأقوام الذين ظلموا أنفسهم ؟

إنّ التساؤل الأخير (و نعني به : أنّ الريح أصابت زرع الناس الذين ظلموا أنفسهم) هو الذي ينبغي أن يستأثر باهتمامك قبل كلّ شيء. فالريح إذا أصابت الزرع، أبادته، أي أنّها عامل طبيعي يتسبب فى إبادة الزرع، بغضّ النظر عن شخصية صاحب الزرع و تصرّفاته حيال المزرعة. و لذلك قد تتساءل قائلاً : لماذا قال النصّ القرآني بأنَّ الريح أصابت مزرعة قوم ظلموا أنفسهم؟ ما هي الصلة بين عامل موضوعي مثل الريح أو أية آفةٍ سماوية أو أرضية، و بين تصرفات صاحب المزرعة التي أصابتها الريح ؟

إنّ هذا التساؤل يحمل مسوّغاته دون أدنىٰ شك، بخاصّةٍ أنّك تجد في مواضع قرآنية أُخرى أنّ تشبيه متاع الحياة الدنيا بمزرعةٍ أصابتها الريح، لم يقرنه النص بشخصية صاحب المزرعة، بل يكتفي ببيان الشبه بين زوال المتاع الدنيوي و بين زوال الزرع الذي تصيبه الرياح. فلماذا - إذن - نجد في أمثلة هذه التشبيهات عدم وجود علاقة بين الآفة السماوية و بين تصرفات اصحاب المزرعة، بينما نجد في تشبيه الإنفاق لدىٰ الكفّار وجود علاقة بين تصرفاتهم و بين إبادة مزارعهم؟

النصوص المفسّرة، تذهب إلى أنّ المقصود من قوله تعالى (كمثل ريح فيها صرّ أصابت حرث قوم ظلموا أنفسهم) إنَّ ظُلْمَ هؤلاء لأنفسهم هو : المعصية. و البعض الآخر يذهب إلى أنّ المقصود هو : أنّ ظلم أصحاب المزرعة هو تقصيرهم في اتخاذ الإجراءات اللازمة لصيانة الزرع. طبيعيّاً، إنّ إحدىٰ الظواهر الاجتماعية الّتي يؤكّدها القرآن نفسه : أنّ الآفات الزراعية و غيرها تتأتّى من الذنوب، و لذلك لا نستبعد أن يكون الهدف من هذا

التشبيه، هو : لفت نظر الكفّار إلى ظاهرةٍ اجتماعية يفقهونها، أو يخبرونها من خلال التجربة التي شاهدوها في مساكن الماضين و مزارعهم التي أبيدت، فيكون هذا التشبيه بمثابة تذكير لهم بإحدىٰ التجارب التي يقرّونها.

لكن في الآن نفسه لا نستبعد أن يكون هدف التشبيه المذكور هو : وجهة النظر التفسيرية الأُخرى الذاهبة إلى أنّ المقصود بظلم النفس هنا، هو : تقصير صاحب المزرعة في اتخاذ الإجراءات اللازمة لصيانة المزروعات... و المسوّغ الفنّي لأن نتقبّل مثل هذا التفسير، هو : أنّ النصّ القرآني الكريم مادام يستهدف لفت نظر الكفّار إلى أنّ أموالهم لن تغني عنهم من اللّٰه شيئاً بسببٍ من كفرهم، حينئذٍ شبّه سبب الكفر – و هو تقصير دون أدنى شكٍ – بسبب تقصيري أيضاً، هو : التقصير الدنيوي في ممارسة هذا العمل أو ذاك. فكما أنّ المقصّر مثلاً في صيانة داره، أو مزرعته، يتحمّل مسؤولية سقوط الدار أو هلاك المزرعة، كذلك فإنّ المقصّر في مهمته العبادية يتحمّل مسؤولية تقصيره في إنفاق المال بغير الوجه الذي أراده اللّٰه تعالى.

إذن : اتّضح لك، أنّ أيَّ واحدٍ من هذين التفسيرين، يمكن أن يكون صحيحاً، و هذا هو أحد أوجه الأسرار الفنّية للتشبيه، و نعني به : إمكانية أن يُرشح النصّ بأكثر من دلالة، بحيث يستطيع كلّ متذوقٍ فنّي أن يستوحي من التشبيه ما يوافق خبرته في الحياة.

يبقى الآن أن نتبيّن الأسرار الفنيّة لهذا التشبيه من حيث انتخاب النصّ القرآني لعيّنة حسيّة هي الريح، ثمّ وصفها بأنّ فيها (صرّاً)، أي : صوتاً شديداً أو برداً شديداً، ثمّ انتخاب الزرع دون سواه، من حيث تأثير الريح فيها. ترىٰ : ما هو السّر الفنّي وراء ذلك ؟.

نحتمل – من خلال تذوّقنا الفرديّ – أنّ انتخاب الزرع دون سواه من الظواهر، يظل متناسباً مع ظاهرة (الإنفاق) للأموال. و لو تأمّلت الكثير من الآيات القرآنية للحظتها بأنّها تستعير أو ترمز أو تشبّه إنفاق المال بالزرع، من نحو (مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل اللّٰه كمثل حبّةٍ...إلخ)، و من نحو (مثل الذين ينفقون أموالهم.. كمثل حبّةٍ... الخ)، و من نحو (أيودّ أحدكم أن تكون له جنّة... إلخ) أمثلة هذه الصور تجدها تربط بين المال و الزرع، بصفة أنّ الزرع ينمو و يثمر، و كذلك المال يتكاثر. و كما أنّ الزرع يمكن أن تصيبه آفة

زراعية، كذلك المال يمكن أن يتلف و يصيب الخسار صاحب المال. كما أنّ الزرع يتطلّب جهداً حتّى يُثمر، كذلك المال يتطلّب كسباً حتّى يحصل أو يكثر. و هذا يعني أنّ هناك علاقة وثيقة بين الزرع و المال بحيث تتعدّد أوجه الشبه بينهما بالنحو الذي لحظناه... وهذا ما يتّصل بانتخاب الزرع في التشبيه المتقدّم.

و أمّا ما يتّصل بالريح و كونها ذات صوت أو بردٍ أو بردٍ شديدٍ، و علاقة ذلك بإبادة الزرع، فيمكنك أن تتبيّنه بوضوح، حينما تضع في ذهنك أنّ الآفات التي تصيب الزرع إمّا أن تحدث من داخل التربة، أي الآية الأرضيّة، أو تحدث من خارجها، أي الآفات الجويّة أو السّماويّة، فإذا أخضعت النصّ لسياقه التاريخي، من حيث إنّ التجارب الحسيّة تظلّ هي النموذج الأفضل في تقريب المعنىٰ بالنسبة للبيئة الاجتماعية عصرئذٍ، أمكنك - في هذه الحالة - أن تعرف جانباً من أسرار هذا التشبيه. فالأمطار و ما يصاحبها في بعض المواسم و الحالات، و كذلك الرياح و ما يصاحبها من الحالات الشديدة، من حيث العنف في دوّيها أو من حيث مصاحبتها للبرد الشديد.. كلّ أولئك - مضافاً إلى ما يملكه الناس من خبرات و قصص تحدّثهم عن إبادة المساكن و المزارع - يُفسّر لنا واحداً من أسرار انتخاب الريح دون سواها في التشبيه، كما يفسّر لنا سبب اصطحاب الريح بالصوت الشديد أو البرد الشديد في قوله تعالى:(كمثل ريح فيها صرّ) حيث قلنا بأنّ (الصر) هو: الصّوت أو البرد الشديد.

إذن : أمكنك أن تتبيّن جملة من الأسرار الفنّية وراء التشبيه المذكور بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى : ﴿ها أنتم أولاء تحبّونهم و لا يحبّونكم و تؤمنون بالكتاب كلّه و إذا لقوكم قالوا : آمنا و إذا خلوا عضّوا عليكم الأنامل من الغيظ قل موتوا بغيظكم إنّ اللّه عليم بذات الصدور﴾[1]

١ـ آل عمران / ١١٩.

إذا تأمّلت هذه الآية الكريمة، وجدتها منطويةً على صورة فنّية هي قـوله تـعالى (عضّوا عليكم الأنامل من الغيظ). و هذه الصورة يُطلق عليها مصطلح (الرمـز)، حسب اللغة الأدبية المعاصرة، كما يُطلق عليها مصطلح (الكناية) حسب اللغة البلاغيّة الموروثة. و المهمّ هو أن تقف على الخصائص الفنّية لهذا «الرمز». لكن قبل ذلك ينبغي أن نوضّح لك السياق الذي وردت فيه هذه الصورة الرمزيّة.

الآية الكريمة تتحدّث عن علاقة المؤمنين بأعداء الإسلام من اليهود و المنافقين أو مطلق الكفّار. و تقول النصوص المفسّرة بأنّ بعض المؤمنين كانت لهم علاقاتٌ خـاصّة باليهود أو المنافقين، علاقات صداقةٍ أو جوارٍ أو حلفٍ أو قرابة.. الخ. لذلك خاطب اللّه تعالى المؤمنين قائلاً لهم : إنّكم تحبّونهم و لكنّهم لا يُحبّونكم، إنّكم تؤمنون بما أنزل اللّه تعالى على رسله، و لكنّهم لا يؤمنون بما أُنزل على محمّدٍ صلّى اللّه عـليه و آله. إنّـهم يُظهرون الإيمان أمامكم، و لكنّهم حينما يخلون مع أنفسهم، يحقدون عليكم، بحيث إنّهم يعضّون أناملهم من الحقد و الغيظ عليكم.

إذن : جاءت الصورة الرمزيّة (و إذا خلوا عضّوا عليكم الأنامل من الغيظ) في سياق الكفار الذين يُظهرون الايمان أمام الإسلاميين، في حين أنّهم يحقدون على الإسلاميين، و لكنّ الإسلاميين غافلون عن هذه الحقيقة، بحيث إنّهم يحبّون أولئك الأعـداء الذيـن يعضّون أناملهم حقداً على المؤمنين. هذا هو سياق الصورة الرمزية التي وردت فيه. و هي صورة عضّ الأنامل من الغيظ... الصورة التي آن لنا أن نحدّثك عن خصائصها الفنّية.

تخيّل أحد الأشخاص الحاقدين عليك و قد عضّ أصابعه من الحقد الذي يضمره حيالك، حينئذٍ ما عساك أن تستنتج من عملية عضّه لأصابعه ؟ إنّ عضّ الأصابع مظهر حركي أو حسّيٌ لعملية داخلية أو نفسيّة. و هذا يعني أنّك أمام (رمزٍ فنّي) من نمطٍ خاصٍّ. و الرمز – كما أوضحناه سابقاً – تعبير محدود عن أشياء غير محدودةٍ. أو بكلمة جديدة، هو : إحداث علاقةٍ بين شيئين لا علاقة بينهما في دنيا الواقع، كما هو الأمر بالنسبة إلى العلاقة بين الحقد و بين عضّ الأنامل، لأنّ أحدهما حالة نفسية و الآخر حالةٌ جسمية، ولكنّ النصّ القرآني الكريم أوجد بينهما علاقةً خاصّةً هي : وجود صلةٍ بين إحساس

داخلي قد اتّخذ مظهراً خارجياً، ليكون هذا المظهر ـ و نعني به : عضّ الأصابع ـ بالرّغم من كونه شيئاً محدوداً، و لكنّه يعبّر عن دلالاتٍ غير محدودةٍ ـ و نعني بها: أحاسيس الحقد وما يواكبها من العمليات النفسية التي تواجه الحاقد مثل : التمزّق، التوتّر، الصراع.. الخ. ـ و هذا ما يجعلك تطيل النظر في هذه الحالات النفسية المتنوعة التي لا حدود لتصوّرها في أعماق العدو الحاقد.

و قد تسأل قائلاً: لماذا يعضّ الحاقد أصابعه عندما يختلي مع نفسه ؟ و لماذا لا يقوم بحركةٍ أخرى غير العضّ ؟. و قد تسأل من جديدٍ قائلاً : ألا يُعدّ عضّ الأصابع تعبيراً عن الندم، أو عن فوات شيء، أكثر من كونه تعبيراً عن الغيظ؟ و نُجيبك قائلين : إنّ عضّ الأصابع من الغيظ يبدو أنّه من العادات الاجتماعية التي خبرها ذلك العصر. أمّا كونه تعبيراً عن الغيظ أو الغضب، فيمكنك أن تتبيّنه إذا وضعت في اعتبارك جملةً من الحقائق، منها : أنّ هؤلاء المنحرفين يتظاهرون بالإيمان و يستبطنون الكفر، و لابدّ أن ينطوي مثل هذا السلوك المنافق، على أسباب نفسيةٍ تتصل من جانب بطبيعة تركيبتهم، و تتّصل من جانبٍ آخر بطبيعة ما يرونه عند المؤمنين.

و أظنّك على علم بأنّ المنافق يحيا على الدوام حالاتِ القلق و التمزّق و الانشطار بسبب واضح هو: أنّه يواجه الإحباط في غمرة سعيه إلى إشباع الحاجات. إنّه عندما يُظهر الإيمان فهذا يعني أنّه يسعىٰ للظفر بمكاسب اقتصاديّةٍ، أو الاحتفاظ بموقعه الاجتماعي، و هذا ما يجعله يختزن في أعماقه حقداً أو غيظاً على المؤمنين، طالما يجدُ أنّه مضطرٌ إلى مجاراتهم. و هناك فارق بين شخصٍ ينشىء علاقة مع الآخرين من خلال المشاركة في الأهداف و الأفكار، و بين من يُنشىء علاقة مع الآخرين، من خلال الخوف و الحذر والحيطة، نظراً لإحساسه بالحاجة إليهم دون مشاركته لأفكارهم و أهدافهم، و هذا ما يجعله حاقداً حانقاً عليهم.

و في مثل هذه الحالة، نجد أنّ النصّ القرآني الكريم يُحذّر المؤمنين من الانخداع بهم، مطالباً بعدم إقامة العلاقات الودّية مع النماذج المذكورة، مشيراً في آيةٍ لاحقةٍ إلى مشاعرهم حيال المؤمنين : (إن تمسَسكم حسنةٌ تسؤهم، و إنْ تُصِبكم سيئة يفرحوا بها).

إذن: كشف النصّ من خلال هذه الآية، عن أعماق هؤلاء الذين يحبّهم المؤمنون و هم لايحبّونهم. و بهذا الكشف، يمكنك أن تربط بين الصورة الرمزية (و إذا خلوا : عضّوا عليكم الأنامل من الغيظ) و بين حقيقة أعماقهم الغاضبة أو الحاقدة. و هو أمرٌ يتطلّب إيقاء مزيد من الإنارة عليه، ليتبيّن لك مدىٰ جماليّة الصورة الفنّية المشار إليها.

عند ما يعضّ المنافق أنامله من الغيظ، فهو مضطر إلى ذلك، لماذا ؟

أوّلاً : إنّه لا يملك قدرة على الحبّ، نظراً لَجدْب أعماقه من الأحاسيس الإنسانية، فهو عندما يلهث وراء إشباع حاجاته، حينئذٍ تتلاشىٰ في أعماقه حاجات الآخرين ممّا يفقده الإحساس الإنساني في حيالهم. ثانياً : عند ما يجد الآخرين مشمولين بعطاءات اللّه تعالى حينئذٍ يتضاعف إحساسه بالحسد و الحقد. ثالثاً : حينما يجد نفسه عاجزاً عن ممارسة أيّة حركة حيالهم للتعبير عن حسده و حقده، يضطر إلى التماس أي تعبير ممكن عن عدوانيته، فماذا يفعل إذن؟ إنّه لا يملك الّا أن يمارس عملاً موجّهاً إلى نفسه تعويضاً عن الحاجة إلى توجيه عدوانيّته إلى الآخرين. و بما أنّه مضطرب نفسياً لا يقوى على التفكير السليم، حينئذٍ يضطرّ إلى أن يتحدّث إلى نفسه باللوم أو العدوان، كما قلنا.

و هنا يتنازعه صراع حادّ، إمّا أن يؤذي نفسه بعمل حركي عضوي، و هذا ما يتنافىٰ تماماً مع حبّه لذاته التي من أجلها مارس عملية النفاق و أظهر الإيمان، و إمّا أن يلوم نفسه و يستحضر في ذهنه تجاربه المريرة و إحباطاته المختلفة مقابل الإشباع و النعيم الذي يجده عند الآخرين. و مع هذا التصارع لا يملك إلّا أن يقوم بحركةٍ خاصّةٍ تجمع بين اللوم و بين الغضب. بين لومِ نفسه على الحرمان، و بين غضبه على الآخرين الذين ينعمون بالراحة و التوازن.

و ليس هناك تعبير أو حركة تجمع بين لوم النفس و بين الغضب مثل (عضّ الأنامل)، فلو قلّب يديه مثلاً أو ضرب إحداهما بالأخرى، لكان هذا التعبير كاشفاً عن اللوم أو الندم فقط، و هذا ما يمكنك ملاحظته في احد النماذج التي نحدّثك عنها لاحقاً إن‌شاءاللّه تعالى، و نعني به : ذلك الشخص الذي كان يمتلك مزرعتين ثمّ أُبيدت المزرعتان نتيجة لشركه باللّه تعالى، و قد تحدّث عنه في سورة الكهف «فأصبح يقلّب كفّيه» حيث إنّ

تقليب الكفّ رمزٌ للوم النفس و الندم.

و لكن بما أنّ المنافق يمتلك نزعة عدوانية أيضاً و هي الغيظ، حينئذٍ لابدّ أن ينعكس الغيظ في حركةٍ جسمية غير تقليب اليدين. حركة تتناسب مع طابع العدوان. و هي حركة (العضّ) لأنّ العضّ هو نوع من الأسلحة البدنية التي تسبّب الجرح كما هو واضح. فتقليب الكفّ وحده تعبير عن اللوم للنفس نتيجة للحرمان. و لذلك حينما يجمع إلى حركة اليد حركة العضّ عندها يكتمل عنصر التعبير عن اللوم و الغيظ، متمثلاً في الصورة الرمزية التي حدّثناك الآن عنها، و هي صورة (و اذا خَلَوا : عضوا عليكم الانامل من الغيظ).

إذن : أمكنك أن تتبيّن بوضوح أسرار الصورة الرمزية (عض الأنامل) من حيث صلتها بأحاسيس المنافقين الذين يعقدون صلاتٍ مصطنعةً مع المؤمنين. و أمكنك أيضاً أن تتبيّن السرّ الكامن وراء النصّ القرآني الكريم حينما ذكر أوّلاً بأنّ المؤمنين يحبّونهم وهم لا يحبّون المؤمنين، و حينما ذكر أخيراً بأنّ المنافقين في نظرتهم للمؤمنين (إن تمسسكم حسنة تسؤهم، و إن تصبكم سيئة يفرحوا بها)، حيث إنّ كلّاً من مقدمة الصورة الرمزية و النهاية التي عقّبت عليها، ألقت إنارةً كاملةً على شخصية المنافق، و علاقتها بصورة (عض الأنامل) بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و لا يحسبن الذين يبخلون بما آتاهم اللهُ من فضله هو خيراً لهم بل هو شرٌ لهم سيُطوّقون ما بخلوا به يوم القيامة و لله ميراث السماوات و الأرض و اللّه بما تعملون خبير * لقد سمع اللّه قول الذين قالوا إنّ اللّه فقير و نحن أغنياء سنكتب ما قالوا و قتلهم الأنبياء بغير حقٍّ و نقول ذوقوا عذاب الحريق * ذلك بما قدّمت أيديكم و أنّ اللّه ليس بظلّام للعبيد﴾ [١]

في هذا المقطع من سورة آل عمران جملة من الصور الفنية التي تنتسب إلى الاستعارة، و هذا ما يمكنك أن تلحظه في قوله تعالى (سيطوقون ما بخلوا به يوم القيامة)،

١ـ آل عمران ١٨٠ ـ ١٨٢.

و قوله تعالى (و لله ميراث السماوات و الأرض)، و قوله تعالى:(لقد سمع اللّه قول الذين قالوا ان اللّه فقير و نحن أغنياء سنكتب ما قالوا)، و قوله تعالى (ذلك بما قدّمت أيديكم...الخ). إلّا أنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو : أنّ كلّ واحدة من هذه الاستعارات تحمل خصّيصة فنّية تختلف عن الأخرى، و من حيث نوعها من حيث تركيبتها على نحو ما نوضّحه لك الآن.

و لنقف أوّلاً عند الاستعارة الأولى (و لا يحسبنّ الذين يبخلون بما آتاهم اللّه من فضله هو خيراً لهم بل هو شرّ لهم، سيطوّقون ما بخلوا به يوم القيامة). الاستعارة هنا هي العبارة الأخيرة التي تقول (سيطوقون ما بخلوا به يوم القيامة). واضح لديك أنّ هذه الاستعارة تتحدّث عن البخل، تتحدّث عن أولئك الذين يحسبون أنّ ما يبخلون به من المال هو خير لهم، تتحدّث عن أولئك الذين لا يؤدّون ما عليهم من الزكاة و غيرها.

الآية الكريمة تخاطب أولئك البخلاء بأنَّ المال الذي بخلوا به هو شرٌ لهم، حيث سيرون نتائج ذلك في اليوم الآخر.

ترى : ما هي نتائج ذلك ؟ الاستعارة تجيب على ذلك قائلة : (سيطوقون ما بخلوا به يوم القيامة) أي أنّ المال الذي بخلوا به سوف يصبح طوقاً في أعناقهم عند الحساب في اليوم الآخر. هنا نتساءل : ما هي الأسرار الفنّية في هذه الاستعارة التي خلعت على ظاهرة البخل سمة «الطوق»؟

أظنّك على معرفة كاملة بأنّ الطوق يُستخدم في الغالب، ليشار به إلى حليّ المرأة التي تزيّن جيدها. إلّا أنّ هذه العبارة، تستخدم أيضاً ليشار بها إلىٰ كلّ شيء يستدار به، حتى يجعل كالطوق الذي يلتف حول هذا الشيء أو ذاك. إذا عرفت ذلك، حينئذٍ قد تسأل عن علاقة «الطوق» بظاهرة «البخل» بخاصّةٍ حين تضع في اعتبارك بأنّ «البخل» ظاهرة سلبية، و بأنّ الطوق ظاهرة جماليّة تتّصل بالحليّ، و أنّ أحدهما في ظاهره يضادّ الآخر. وهذا كلّه في حالة انصراف ذهنك من الطوق إلى حليّ المرأة. أمّا في حالة انصراف ذهنك إلى مطلق الالتفاف حول الشيء، بحيث يكون التطويق عملية التفاف أو استدارة بالشيء حينئذٍ قد تسأل أيضاً عن علاقة «الالتفاف حول الشيء» بظاهرة (البخل) بالمال.

قبل أن نجيبك على السؤال الأوّل (أي: علاقة البخل - و هو سلبي - بما هو جمالي كالحليّ و العنق) نحيلك إلى صورة سنحدّثك عنها في حينه ـ إنْشاءالله تعالى ـ و هي الصورة التي رسمها النصّ القرآني الكريم عن امرأة أبي لهب، بقوله تعالى «في جيدها حبل من مسد»، حيث تلحظ أنّ الصورة قد استخدمت ما هو سلبي مقابل ما هو جمالي وبالعكس، فجعلت «الحبل» مكان «الطوق» سخرية من الشخصية المشار إليها.

و الآن، حين تتأمّل صورة (البخيل) و قد التفّ حول عنقه «الطوق»، حينئذٍ سيتداعى ذهنك إلى نوع من التماثل بين الصورتين أو الموقفين، لكن مع ملاحظة الفارق بينهما أيضاً. التماثل بين الصورتين يتجسّد في خطوط متنوعة، كما أنّ الفارق بينهما يتجسّد في خطوط متنوعةٍ أيضاً. و يبرز عنصر السخرية في الاستعارة التي نحدّثك عنها ـ بشكل واضح ـ في عملية جعل المال الذي بخل به طوقاً في عنق البخيل. لكن: أيّ طوق؟ إنّه طوق من نار دون ادنىٰ شك. أو أنّه طوق من مادّة خاصّة تجعل في عنقه ثمّ يسحب به إلى النار.

الصورة الاستعارية المذكورة لم تشر من قريب أو بعيد إلى النار التي تتحوّل طوقاً في عنق البخيل و إلىٰ طوق يسحب به البخيل إلى النار، إلّا أنّ القارىء هو الذي يستخلص هذه الدلالة، و هذه هي إحدىٰ سمات الفن العظيم، الفن الذي يصوغ الصورة بنحو يتيح المجال للمتلقّي بأن يستوحي و يستخلص و يستنتج أنّ البخل يفضي بصاحبه إلى أن يجعل في عنقه (الطوق) الذي يسحب به إلى النار، و الطوق من النار يجعل في عنقه.

لكن، بقي أن نتعرّف على علاقة البخل بالطوق.

أي: نتعرف على الأسرار الفنّية الكامنة وراء الصلة بين المال و الطوق. طبيعياً أنّ ذلك يرتبط بمدىٰ خبراتك و تجاربك الذهنية التي تسمح لك بأنْ تستخلص نمط العلاقة بين البخل و الطوق، حيث أنّ النص ساكت عن تحديد ذلك، كما هو واضح. إلّا أنّ النصّ يسمح لك بأن تستخلص مثلاً، بأنّ المال الذي بخل به الشخص سوف يطوّق صاحبه، سوف يلتفّ عليه، سوف يسحبه إلى النار، مادام البخيل قد طوّق أمواله، مادام البخيل قد التفّ على أمواله، مادام البخيل قد سحب أمواله و دفع بها إلى زاوية جيبه أو بيته أو... الخ.

فهناك علاقة – إذن – بين تطويق البخيل لماله في الدنيا و بين تطويق المال لصاحبه في الآخرة. و هكذا يمكن أن تستنتج أمثلة هذه الدلالات و غيرها، و يمكن لغيرك أن يستنتج دلالة أُخرى.. و هكذا. و هذه ـ كما نكرّر ـ سمة الفن المعجز، سمة الفن المدهش، سمة الفن العظيم.

و نتّجه بعد ذلك إلى الآية الكريمة التي تلت سابقتها التي حدّثناك عنها، حيث تقول: (لقد سمع اللّه قول الذين قالوا إن اللّه فقير و نحن أغنياء سنكتب ما قالوا.. الخ). إنّ عبارة (سنكتب ما قالوا) هي محاورة فنّية، أي أنّ الله تعالى أجاب بها أولئك البخلاء الذين طولبوا بأن ينفقوا أموالهم في سبيل اللّه تعالى، و لكنّهم قالوا بوقاحةٍ و صلف وجهل: إنّ اللّه فقير و نحن أغنياء، حيث تكشف هذه المقالة عن مدى الانغلاق الذهنيّ و النفسي لديهم. و حيث أجابهم اللّه تعالى قائلاً سنكتب ما قالوا. و السؤال هو: هل أنّ هذه العبارة «صورة تركيبية» كالاستعارة و التشبيه و الرمز و غيرها؟ أم أنّها تعبير مباشر لا علاقة له بعنصر الصورة ؟ هذا ما يتطلّب شيئاً من التوضيح.

لقد قال اللّه تعالى بأنّه (سنكتب ما قالوا). إنّ اللّه تعالى منزّه عن الحدوث، إنّه منزّه عن الكتابة، إنّه واحد، و منزّه عن الجمع و ضميره (أي العبارة «سنكتب»)، إذن العبارة المذكورة تعبير مجازي، و لنقل: إنّها رمز لعملية الحساب الذي ينتظر هؤلاء البخلاء المنحرفين في اليوم الآخر. إنّها ترمز إلى حفظ الأعمال التي يقوم بها الإنسان، ليحاسب عليها يوم القيامة. و إذن: يمكنك القول: إنّ العبارة المذكورة هي واحدة من الصور الرمزيّة، الصورة التي تشّع بإيحاءاتٍ متنوعة مثل حفظ الأعمال، مراقبة الإنسان، تسجيلها من قبل الكتبة الملائكيين، المحاسبة عليها.. إلخ).

و لنتّجه إلى الآية الثالثة التي عقّبت على أولئك البخلاء، حيث لوحّت بالحساب الذي ينتظرهم تقول الآية الكريمة [ذلك بما قدّمت أيديكم و أنّ اللّه ليس بظلام للعبيد].

ما يعنينا من هذه الآية الكريمة هي عبارة (ذلك بما قدّمت أيديكم). هذه العبارة (صورة رمزيّة) أيضاً، أي عبارة «قدّمت أيديكم». إننا ندعوك أنْ تتأمّل بساطة الرمز، بساطة هذه العبارة. ألفتها لدى كلّ شخص. لكن، كم هي منطوية على أسرار الفن؟ إنّ

أولئك البخلاء منعوا (أيديهم) من الإنفاق، إنّهم استخدموا أيديهم في قتل الأنبياء، حيث تقول الآية (سنكتب ما قالوا، و قتلهم الأنبياء بغير حقّ و نقول ذوقوا عذاب الحريق ذلك بما قدّمت أيديكم). ترىٰ : هل أنّ النصّ القرآني الكريم عندما قال (ذلك بما قدمت أيديكم) ربط بين ما قدّمت يد الكافر من عمل هو القتل، و من عدم إعطاء المال من خلال «اليد»؟. قد يكون هذا ذا علاقةٍ بالموضوع، لكن قول الكفّار «إنّ اللّه فقير و نحن أغنياء»، هل يكون ذا علاقة بالموضوع؟

إنّك لو تأمّلت آياتٍ أُخرىٰ في مواضعَ متفرقةٍ من السور القرآنية، لوجدت أنّ العبارة الرمزيّة (ذلك بما قدّمت أيديكم) تتكرّر عبر موضوعات لا إشارة فيها إلى البخل و القتل، و هذا من نحو قوله تعالى: (يوم ينظر المرء ما قدّمت يداه و يقول الكافر يا ليتني كنت تراباً). و هذا يعني أنّ عبارة (ما قدّمت يداه) و عبارة (قدّمت أيديكم) إنّما ترمز إلى مطلق الأعمال، و لا تنحصر في البخل و القتل او سواهما. و لكن، إذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ ما هو السرّ الفنّي الكامن وراء اختيار صورة (تقديم اليد) تعبيراً عن الأعمال التي يمارسها الإنسان؟

في احتمالنا - من زاوية التذوق الفنّي الصرف - أنّ (اليد) بصفتها هي العضو الرئيس الذي يمارس فعل العطاء و الأخذ، حينئذٍ تصبح (رمزاً) فنّياً للأعمال العبادية التي تعرض يوم القيامة حيث يقدّمها الإنسان بيده على نحو المجاز ليتسلم بيده على نحو المجاز جائزة عمله. و إذا كان الأمر متّصلاً بتقديم الانسان عمله ليحاسب عليه، حينئذٍ هل يمكنك أن تتصوّر إمكانية أن يقدّم الإنسان شيئاً إلّا بواسطة يده؟ إذن : «اليد» هي العضو الوحيد الذي يصبح بمقدوره أن يقدّم أيّ شيء، و لا يمكن لأيٍّ عضو آخر أن يقدّم الشيء بنفس الإمكانية التي تمتلكها اليد.

إذن : كم يبدو هذا الرمز عميقاً و هادفاً من حيث انتقاؤه لعملية تقديم الإنسان نتائج عمله في اليوم الآخر ؟ كم يبدو هذا الرمز البسيط في ظاهره، كم يبدو عجيباً و معجزاً حينما تجده هو الرمز الوحيد الذي يصلح، من خلال اليد دون غيرها من الأعضاء، أن يكون إشارة إلى عمل الإنسان الذي يقدّمه يوم القيامة؟ على النحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿كلّ نفس ذائقة الموت و إنّما تُوفّون أجوركم يوم القيامة فمن زُحزِحَ عن النار و أُدخل الجنّة فقد فاز و ما الحياة الدنيا إلّا متاع الغرور﴾ [١].

في هذه الآية أكثر من صورة فنّية، منها صورة (كلّ نفس ذائقة الموت). لاحظ أوّلاً أنّ هذه الاستعارة خلعت طابع (الذوق) على الموت، خلعت سمة تتّصل بعملية الاكل على ظاهرة تتصل بنهاية عمر الإنسان، تتصل بعملية (الموت). للمرّة الجديدة : لاحظ العلاقة بين أشهىٰ ما يمكن أن يتحسسه الإنسان في غمرة حاجته إلى الطعام و الشراب، وهما أشدّ الحاجات إلحاحاً عند الإنسان، بحيث تتوقّف حياته عليهما. لاحظ العلاقة بين أشدّ حاجةٍ «يذوقها» الإنسان و بين الموت الذي يلغي كلّ الحاجات في الحياة، لاحظ : كيف خلع النص على الموت صفة (الذوق) أيضاً، أي جعله بمثابة (الطعام و الشراب) اللذين (يذوقهما) الإنسان، مع أنّه على الضدّ تماماً من الأشياء التي (يتذوّقها) الإنسان في هذه الدنيا.

ترى : ما هي الأسرار الفنّية وراء هذه الاستعارة التي خلعت عنصر (التذوّق) للموت، مع أنّ التذوّق للطعام أو الشراب هو : وسيلة الحياة، حيث إنّ النصّ جعله وسيلة للموت؟ ترى ما هي الأسرار الفنّية وراء هذا التضادّ الجميل بين الحياة و الموت؟

إنّ التضادّ بين الأشياء هو واحد من القضايا الفنّية التي تستثيرنا. فإذا ما أعار النصّ صفة التذوّق لما هو سبب في استمرارية الحياة، أي الطعام و الشراب. تقول : إذا ما أعاره لما هو نهاية للحياة، حينئذٍ لابدّ أن ينطوي مثل هذا التضادّ بين الحياة و الموت على إثارةٍ فنّية. ترى : ما هي الإثارة في هذا التضادّ بينهما ؟

و نجيبك على ذلك، عندما يوجد الإنسان، حينئذٍ فإنّ (الموت) لا مناص منه، أنّه نهاية وجوده. أنّه القدر الذي لا مفرّ منه.

فكما أنّ الطعام و الشراب لا مفرّ من (تذوقه)، كذلك لا مفرّ من (تذوق) الموت أيضاً. إذن : نحن الآن أمام تجانس أو تماثل. التجانس هنا بين عمليّتي (تذوّق) لا مناص منهما،

١ـ آل عمران / ١٨٥.

إلّا أنّ كلّ واحدٍ منهما يختلف عن الآخر، و هذا هو «تضاد». أي أنّك أمام تـضادّ بـين شيئين، و أنّك أمام تماثل بين شيئين أيضاً، فالتضاد، و هو الموت و الحياة، يكون مـن خلال التماثل، و هو التذوق لهما، و التماثل يكون أيضاً من خلال التضاد، أي : أنّ التذوق للموت و الحياة متماثل، و لكنّه من خلال تضادهما عدماً و وجوداً.

من هنا، نواجه جماليةً فائقة في هذه الصّورة التي ترسم لنا ما هو متماثل من خلال التضادّ، و ما هو مضاد من خلال التماثل. لكن، هل أنَّ الجمالية تنحصر في ما ذكرناه؟. لننتقل بك إلى كشف آخر لعنصر الجمال.

لقد قالت هذه الاستعارة (كلّ نفسٍ ذائقة الموت). و من الواضح أنّ عمليّة (التذوق) للطعام أو الشراب هي غير عمليّة (الأكل). التذوق هو : اختبار لطعم الشيء، بينما الأكل هو ازدراد الشيء. لم يقل النصّ كلّ نفسٍ آكلة الموت، بل قال : ذائقة الموت. و أنت في حالة تذوقك لطعم شيء إنّما تكون أمام عملية اختبار لطعمه كما أشرنا، و بعدها سوف يتبيّن لك فيما إذا كان طعم الشيء جيّداً أو غير جيّد. و كذلك تذوق الموت. فالاستعارة المذكورة تضعك أمام اختبار لطعم الموت، فإمّا أن تواجه عندما تذوق الموت طعماً جيداً، و إمّا أن تواجه طعماً غير جيّد. و بعبارة أكثر وضوحاً إمّا أن تواجه جزاءاً إيجابياً لأعمالك عندما تذوق طعم الموت، و إمّا أن تواجه جزاءاً سلبياً، أعاذك اللّه تعالى و ايّانا.

إذن : أمكنك أن تتبيّن السرّ الكامن وراء الاستعارة التـي جـعلت المـوت عـمليّة (تذوّق) للشيء، لا عمليّة (أكل)، لأنّ «التذوق» يجعلك مختبراً ما إذا كان الطّعم جيّداً أو غير جيّد. و هذا ما ينطبق على مرحلة الموت و ما يستتبعه من المحاسبة و الجزاء بالنحو الذي أوضحناه لك.

و الآن، لنتّجه إلى الاستعارة الأُخرىٰ التي تضمّنتها الآية المتقدّمة، و هي قوله تعالى (كلّ نفس ذائقة الموت و إنّما توفّون أجوركم يوم القيامة...)

الاستعارة الأولى كانت (كلّ نفس ذائقة الموت) ثمّ تلتها مباشرةً استعارة (و إنّـما توفّون أجوركم يوم ا لقيامة). و قبل أن نحدثك عن الاستعارة الجديدة، لابدّ أن نـلفت نظرك إلى العلاقة العضوية بين الاستعارتين (كلّ نفس ذائقة الموت) و (توفّون أجوركم).

ولابدّ أنّك تتذكّر جيّداً بأنّنا قبل قليل قد أوضحنا طبيعة السرّ الكامن وراء قوله تعالى «ذائقة الموت»، أي : إعارة صفة (التذوق) للأكل، و ليس الأكل نفسه، حيث قلنا : إنّ الإنسان عندما يتذوق الأكل إنّما يكون أمام عملية (الاختبار) لمعرفة طعمه، و بما أنّ الموت (مقدمة) للحساب و الجزاء الأخروي، حينئذٍ يكون (التذوق) للموت، (مقدّمة) لمعرفة طعم الحياة الأخرىٰ.

و ها هو النصّ الآن، يقدّم لك مباشرة علاقة (تذوّق) الموت، بما بعد الموت، علاقته بالحساب و الجزاء، فيقول تعالى (و إنّما توفّون أجوركم يوم القيامة)، أي : عندما تذوقون الموت، حينئذٍ ستتعرّفون يوم القيامة على حصاد أعمالكم، أو ستوفّون أجوركم، كما هو نص الاستعارة التي نحدّثك عنها.

إذن : قبل أن نحدّثك عن هذه الاستعارة الجديدة، أمكنك أن تتبيّن صلتها العضوية بالاستعارة السابقة (كلّ نفس ذائقة الموت)، حيث تكشف هذه الصلة عن واحدة من أسرار العمارة القرآنية الكريمة، من حيث علاقة أجزاء النص بعضها مع الآخر، و من جملتها : علاقة الصور الفنية فيما بينها بالنحو الذي حدّثناك عنه. و الآن، إذا عرفت ذلك، نبدأ بالحديث عن الاستعارة المذكورة، من حيث تركيبتها و أسرارها الفنّية.

هذه الاستعارة (أي : توفّون أجوركم يوم القيامة) مثل سابقتها، من حيث ألفتها ووضوحها و عمقها و ضخامة دلالاتها. لقد خلع النص على الأعمال العبادية التي يقوم بها الإنسان صفة اقتصادية هي (إيفاء الأجر)، فكما أنّ العمل الماديّ أو المعنوي الذي يمارسه الإنسان في حياته اليوميّة تأميناً للعيش أو تطوّعاً من أجل الخير يترتّب عليه أجر، كذلك فإنّ العمل العبادي يقترن بالأجر إلّا أنّ السؤال هو : ما هي الأسرار الفنّية الكامنة وراء إعارة صفة (الأجر) دون غيرها من الصفات، للممارسة العبادية؟ لا نحتاج إلى أدنى تأمّل، حتّى ندرك بأنّ لكلّ عمل أجراً، و الطاعة أو المعصية عمل. فلابدّ أن يقترنا بالأجر أيضاً.

إذن : ببساطة، يمكنك أن تتبيّن سرّ الاستعارة التي تقول : إنّ الإنسان يُوفّى أجره يوم القيامة، نظراً للعلاقة الواضحة كلّ الوضوح بين أيّ محلٍّ و بين ترتّب الأجر أو الثمن عليه، و إلّا لا يمكننا أن نتصوّر عندما نقدّم عملاً، أن يخلو من القيمة، إلّا إذا كان عبثاً، و هكذا

نستنتج ببساطة الأهميّة الفنّية للاستعارة المشار إليها.

و الآن، بعد أن وقفنا عند الاستعارة الأولى من الآية الكريمة (كلّ نفس ذائقة الموت) و الاستعارة التي تلتها (و إنّما توفّون أجوركم يوم القيامة) نواجه حينئذٍ الاستعارة الثالثة مباشرة، و هي: (فمن زُحزح عن النار و أُدخل الجنّة فقد فاز)، ثمّ نواجه الاستعارة الأخيرة مباشرة أيضاً (و ما الحياة الدنيا إلّا متاع الغرور).

إذن : نحن الآن أمام آية تتألف من أربع فقرات، كلّ فقرة منها استعارة، و كلّ واحدة من الاستعارات مرتبطة بأخواتها. أمّا الاستعارتان الأخيرتان، فأولاهما تتحدّث عن الزحزحة عن النار و دخول الجنّة، و أُخراهما تتحدّث عن كون الدنيا هي متاع الغرور.

و أظنّك على خبرةٍ واضحة بأنّ الاستعارة التي تتحدّث عن الزحزحة عن النار، إنّما تخلع طابع الزحزحة عن النار، إعارةً لصفةٍ أُخرى هي ابتعاد الإنسان و تنكّبه لأيّ طريق يحتفّ بالخطر. كما أظنّك على خبرةٍ واضحة بأنّ الاستعارة التي تتحدث عن كون الدنيا هي متاع الغرور إنّما تخلع على صفة معنوية و هي (الغرور)، صفة مادية و هي (المتاع والزاد)، كما تخلع على الغرور – و هو ظاهرة تجريدية، ـ صفة بشرية، أي تجعل الغرور وكأنّه شخص يحمل الزاد. و لا تخفىٰ عليك مدى جماليّة مثل هذه الاستعارة التي تجعل من ظاهرة نفسيّة (أي الغرور)، تجعل منها ظاهرة تسيطر على الإنسان بحيث تسلبه إرادته، و تصبح هي المتحكمة في سلوكه، أي تصبح هي (الشخص)، و تصبح هي الحاملة لزادها، و من ثمّ تصطاد الإنسان لتجعله منساقاً لها تطعمه من زادها. إذن : كم تبدو هذه الاستعارة جميلة، عميقة، ذات دلالات متنوعة!

و المهم – بعد ذلك – أن تلحظ أنّ هذه الاستعارة، تمثّل تتويجاً للاستعارات الثلاث السابقة عليها (كلّ نفس ذائقة الموت)، و (انّما توفّون أجوركم)، و (فمن زحزح عن النار وأدخل الجنة فقد فاز)، حيث شكّل (الموت) طعماً يختبر الشخص من خلاله ما ينتظره من الجزاء، و حيث شكلت (الأجور) التي يتسلّمها الشخص زحزحة عن النار و دخول إلى الجنّة، و حيث شكلت هذه النهاية الإيجابية، رفضاً لمتاع الحياة الدنيا. إذن، للمرّة الجديدة ينبغي أن تتبيّن – مضافاً لجمالية كلّ استعارة – جماليتها جميعاً من حيث الترابط العضويّ بينها، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة النساء

قال تعالى : ﴿و آتوا اليتامیٰ أموالهم و لا تـتبدّلوا الخبيث بـالطيّب و لا تأكـلوا أموالهم إلى أموالكم إنّه كان حوباً كبيراً﴾ [1]

نواجه صورتين تنتسبان إلى الاستعارة في هذه الآية الكريمة. الصورتان هما قوله تعالى (و لا تتبدّلوا الخبيث بالطّيب)، و قوله تعالى(ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم). هاتان الصورتان تتحدّثان عن أموال اليتامیٰ، حيث يطالب النصّ أولياء اليتامیٰ بالحفاظ عليها، و بعدم التصرّف منها، أو بعدم استبدال ما هو محرم بما هو محلّل، أو ما هو رديء بما هو جيّد.

و نقف عند كلّ واحدةٍ من هاتين الصورتين، و نبدأ بالحديث عن أولاهما، و نعني بها صورة (و لا تتبدّلوا الخبيث بالطيب)، فماذا تحمل هذه الاستعارة من خصائص الفن ؟

الاستعارة هنا تتمثّل في عبارتين هما «الخبيث» و «الطيّب». و أحسبك على معرفة كاملةٍ بهاتين العبارتين، إنّهما تتصلان بسمة نفسية هي جودة النفس ورداءة النفس، أو طيبة النفس و خبثها. لكن ينبغي أن تلاحظ أنّ الآية الكـريمة قـد اسـتخدمت هـاتين السمتين في تركيب استعاري مدهش من الزاوية الفنّية، كيف ذلك؟

أولاً : لقد خلعت الصورة صفة نفسية على ظاهرة مادّية هي المال، فجعلت منه الجيّد والرديء، أو الطيّب و الخبيث. و هذا هو معنى : الاستعارة كما هو واضح. إلّا أنّ السؤال

١ـ النساء / ٢.

هو: أن نبحث عن وجه العلاقة بين خبث المال و طيبه، و بين خبث النـفس و طـيبتها.
نجيبك على ذلك: أنّ المال هو أداة يستخدمها الإنسان لتأمـين حـاجاته مـن الطـعام والشراب و اللباس و سائر ما يحقّق به استمرارية حياته. و أمّا حياته فموظّفة من أجل العمل العبادي كما هو واضحٌ لديك ايضاً. حينئذٍ فإنّ ما يستخدمه الإنسان من (أداة)، تظل مرتبطة بعمله العبادي، و لابدّ أن تكون الأداة نظيفة تتناسب مع نظافة العـمل العـبادي المطلوب منه، فإذا كان المال طيباً أو خبيثاً، سوف تنعكس نظافته أو خبثه على عـمله العبادي، و هذا ما يجعل الصلة الفنّية في هذه الاستعارة واضحة كلّ الوضوح مـا دامت هناك صلة بين الأداة أو الوسيلة، و بين العمل العبادي نفسه.

ثانياً: لاحظ كيف أنّ هذه الاستعارة ربطت بين النفس و المال، فالطيبة و الخبث هما سمتان للنفس، أي: لسلوك الشخصية. و المال هو الاداة التي تتصرّف بها هذه الشخصية، أي: أنّ كلّاً من «المال» و صفتي الخبث، و الطيبة، ينتسبان إلى «الشخصية»، و هذا مـا يجعل الاستعارة محكمة كلّ الإحكام من حيث كونها قد استعارت صفات مـن عـيّنة واحدة هي «الشخصية»، على العكس من الاستعارات الأُخرىٰ التي نجدها تخلع صفةً من مادةٍ خاصّةٍ كالجماد على مادّةٍ أخرى كالإنسان، فإذا خلعت صفتين منتزعتين من عيّنة واحدةٍ، حينئذٍ نستكشف بأنّ الاستعارة تهدف إلى توضيح الأهمية الكبيرة لقضيّة التعامل مع أموال اليتامىٰ.

ثالثاً: لاحظ بعد ذلك، أنّ الاستعارة المذكورة قد انتخبت صـفتين تـقومان عـلى «التقابل» أو «التضاد»، و هما: الطيبة و الخبث. و أظنّك لا تجهل ما للتضادّ بين الأشياء من قيمة فنية، و ذلك لبساطة: أنّ الأشياء تُعرف بأضدادها.

إذا عرفت ذلك حينئذٍ يمكنك أن تعرف أيضاً كيف أنّ هذه ا لاستعارة «و لا تتبدّلوا الخبيث بالطّيب» قد انطوت على اسرارٍ فنّية متنوعةٍ، حـينما اعـتمدت «التـضادّ» بـين الأشياء من جانب، و حينما انتخبتهما من واقع الشخصية مـن جـانبٍ آخـر، و حـينما خلعتهما على شيء مرتبط بممتلكاتها من جانب ثالث. أي المال الذي تستخدمه فـي حاجاتها، و حينما أوجدت علاقة بين طيب المال أو خبثه و بين انعكاساتهما على العمل

العبادي من جانب رابع.

و هكذا تجد هذه الأسرار الفنية تتآزر لتقدّم لك دلالة عبادية مهمّة هي : ألّا يتصرّف بأموال اليتامىٰ أو مطلق الأموال بالنحو الذي يتسبّب في إلحاق الضرر بهم.

أمّا كيفية هذا التصرّف، فأمر تتكفّل الاستعارة الأخرى بتوضيحه، ألا و هي قوله تعالى - بعد ذلك مباشرة - (و لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم)، حيث تكشف هذه الاستعارة، مضافاً إلى ما سنعرضه عليك من تركيبتها الفنية، تكشف لك عن الارتباط العضوي أو الفنّي بين الصورتين الاستعاريتين، صورة (و لا تتبدلوا الخبيث بالطيّب)، و قد حدّثناك عنها، و صورة : (و لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم» فيما سنحدّثك الآن عنها.

الاستعارة تقول كما لحظت : (و لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم)، و مؤدّىٰ هذه الاستعارة هو : لا تضيفوا أموال اليتامىٰ إلى أموالكم. ترىٰ ماذا يقصد من إضافة أموال اليتامىٰ إلى أموال الوليّ المشرف عليها ؟ النصوص المفسّرة تجيبنا على ذلك بجملة من الإجابات، منها : ألّا يأخذ الجيّد منها و يضع الرديّ مكانها، حيث كانت الأموال عصرئذٍ -كما هو واضح - ذهباً و فضّة، و كلّ واحدٍ منهما يتفاوت جودةً ورداءةً، فللذهب أنواعه الجيدة و المتوسطة و الرديئة، و للفضة كذلك، هذه هي دلالة الاستعارة في إحدى الإجابات.

إلّا أنّ ما نستهدفه من ذلك، أنْ نوضّح طبيعة هذه الاستعارة من حيث نمطها وتركيبها... إذن : لنتابع ذلك.

الاستعارة المذكورة خلعت صفة الأكل على المال فقالت : و لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم، فجعلت الأموال (طعاماً). و قد لحظت قبل ذلك أنّ النصّ خلع صفة (الخبث) و(الطيبة) على الأموال، فجعلها سمات نفسية، أي : أنَّ المال قد اكتسب في الاستعارة الأولى صفة بشرية (الخبث و الطيبة)، و في الاستعارة الثانية قد اكتسب صفة مادية (الطعام). هنا قد تسأل قائلاً : ما هو السّر الفنّي لهذا التفاوت بين الاستعارتين؟

و نجيبك على ذلك : سبق أن لحظت أنَّ النصّ عندما خلع صفة الخبث أو الطيبة على المال، إنّما جاء ذلك بمثابة كون المال يصرف لتأمين حاجات الإنسان، و أنَّ حاجات

الإنسان لا تنفصل عن العمل العبادي، بحيث ينعكس خبث المال أو طيبه على العمل العبادي، كما لو صرفه في شراء الطعام.

أمّا الاستعارة الثانية، جاءت لتكمّل الاستعارة الأولى، فالمال الخبيث مثلاً قد يتحوّل إلى طعام بعد أن يكون قد صرف لشراء الطعام، و حينئذٍ ينتقل الحديث إلى الطعام نفسه، و تجيء الاستعارة لكي تخلع صفة الأكل لمال اليتيم. و انتخاب الأكل هنا دون غيره من الحاجات، مثل الملبس و المسكن و المركب و غيرها، يظلّ ـ في تصوّرنا الفنّي ـ مرتبطاً بحقيقة هي أنّ الأكل هو أهمّ حاجات الإنسان من جانب، و كونه يتضمّن عملية هضم تمدّ الجسم بطاقة تتوقّف عليها حياة الإنسان من جانب آخر. و لذلك، لا نجد أنّ الحاجات البشرية الأُخرىٰ من لباس أو سكن أو غيرهما تحمل نفس الأهمّية التي يحملها الطعام، ممّا يجعل انتخاب النصّ القرآني الكريم لظاهرة «الأكل» لمال اليتيم، ذا أثر و انعكاس على حياة الإنسان، و هو أثر سلبيٌ دون أدنى شك، لسبب واضح هو : أنّ دمه سوف يختلط بما هو خبيث.. بما هو محرّم...، نتيجة لتصرّفه بمال اليتيم.

و الآن، إذا عرفت ذلك، حينئذٍ ستواجهك قضيّة أُخرى في هذه الاستعارة (ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم)، ألا و هي: علاقة أموال اليتيم بأموال الشخص المشرف عليه، فمعنى (لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم)، هو : لا تضيفوا أموال اليتيم إلى أموالكم. أي : عند ما يضيف الشخص أموال غيره إلى أمواله، حينئذٍ هذان المالان، يصبحان من خلال عملية الأكل التي أوضحناها قبل قليل مشابهين لأكل الطعام الذي يتحوّل إلى طاقةٍ، يختلط منها الطعام الطيّب الزكيّ مع الطعام المحرّم الخبيث.

إذن : كم تحسّ بجمالية و عمق و ثراء هذه الاستعارة التي تبدو و كأنّها بسيطة كلّ البساطة (و لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم)، و لكنّها مشحونة بهذه الدلالات التي يمكن لكلّ متذوقٍ فنّي أن يستخلصها بالشكل الذي ذكرناه.

أخيراً، و هذا ما يضفي جماليةً أشدّ على هذه الاستعارة، نكرّر بأنّ استعارة (لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم) لا تنفصل فنّياً عن الاستعارة التي سبقتها (و لا تتبدّلوا الخبيث بالطّيب)، من حيث كونهما يكمّل أحدهما الآخر، و يصبّان في هدف واحد هو : عدم

التصرّف بمال اليتيم، و مطلق المال غير المأذون بالتصرف فيه، حيث يفضي مثل هـذا التصرّف إلى وقوع الإنسان في الإثم، و هو ما عقّبت الآية الكريمة عليه حينما قالت بعد تينك الاستعارتين (إنّه كان حوباً كبيراً)، و هكذا، جاء هذا التعقيب أيضاً : لكي تُستكمل به الفكرة التي طرحتها الآية الكريمة (و لا تتبدّلوا الخبيث بالطّيب، و لاتأكلوا أموالهم إلى أموالكم، إنّه كان حوباً كبيرا)، و بهذا نكون قد ألممنا بمدىٰ جمالية الاستعارتين، مضافاً إلى كون كلٍّ واحدة منهما قد انتظمت في هيكل فنيّ ترتبط أجزاؤه بعضها مـع الآخـر، بالنحو الذي لحظناه.

قال تعالى : ﴿إنّ اللّه لا يظلم مثقال ذرّةٍ و إنْ تكُ حسنةً يضاعفها و يُؤتِ من لَدُنه أجراً عظيما﴾ [1].

لو دققت النظر في هذه الآية الكريمة، للحظت العبارة القائلة : (إن اللّه لا يظلم مثقال ذرّةٍ و إنْ تك حسنة يضاعفها). هذه العبارة تتضمّن عنصراً صورياً يمكن أن نطلق عليه مصطلح (التمثيل)، لأنّ «التمثيل» هو : إيجاد علاقة بين شيئين يكون أحـدهما بـمثابة تجسيدٍ للآخر، حيث تلحظ هنا أنّ عدم الظلم لا يتجسّد حتّى في مقدار (مثقال ذرّة) من المادة الكونية، و بعبارة جديدة : أنّ عدم الظلم يجسّد حتّى في عدم مثقال ذرّة من مادة الكون. و المهم هو ملاحظة السمات الفنّية لهذا التمثيل، حيث أنّ التمثيل بمثقال ذرّة دون غيره من المواد الكونية لابدّ أن ينطوي على أسرار فنّية في تركيب هذه الصورة. فما هي أسرار ذلك؟

أولاً : ما هي الذّرة ؟ لو أخذنا الذرّة بمعناها العلمي الحديث، أو اخذناها بـمعناها الذي ذكره المفسّرون قديماً، لكانت النتيجة واحدة، و هي : كون التمثيل بها هنا يجسّد أصغر عيّنة يمكن الإحساس بها أو التصوّر لها. و هذا ما يتّصل بالذّرة. أمّـا مـا يـتصل بأوصافها، فقد اقتصر التمثيل على ذكر المقدار أو الوزن منها، موضحاً ذلك بقوله تعالى

١ـالنساء / ٤٠.

(مثقال)، و هو مأخوذ من الثقل أي الوزن. أي: أنّ اللّه تعالى لا يظلم أحداً و لو بمقدار أو وزن ذرّة. و لا أظنّك بحاجة إلى أدنىٰ تأمّل، حتّى تدرك بسهولة أنّ ذكر «الوزن» بدلاً من الحجم مثلاً إنّما هو كذلك، فلأنّ النصّ هو في صدد أن ينفي وجود الظلم في أقلّ ما يمكن تصوّره، و هذا ما لا يتحدّد إلّا في وزنٍ أو مقدارٍ دون غيره من الأوصاف المتصلة بحجم الشيء أو لونه أو مادته. و لو قدّر لك أن تستحضر في ذهنك (الميزان) مثلاً في حالة شرائك لإحدىٰ السلع، فإنّ المقدار أو الوزن هو الذي يحدد لك فلسفة وجود الميزان، و إلّا لانتفت الحاجة إليه.

إذن: انتخاب النصّ لعبارة (مثقال) ثمّ انتخابه لعبارة (ذرّة)، قد انطوىٰ على تجسيد حقائق لصيقة بتصوراتنا حيال الأشياء التي نحددها عادةً بمقدار ما تحمله من وزن. فمادام الأمر يتعلّق بنفي الظلم أساساً، و هذا ما جسّدته صورة «مثقال ذرة». صورة أصغر عيّنة يمكن الإحساس بها مباشرة، أو بواسطة، أو مجرّد إمكانية تصوّرها في الذهن.

و قد تسأل: لقد كان بإمكان النصّ - و هو يستهدف نفي الظلم عن اللّه تعالى - أن يستخدم اللغة المباشرة، فيشير إلى أنّ اللّه تعالى لا يظلم أبداً، بدلاً من تحديد ذلك بأقلّ مقدار. و نجيبك على ذلك:

أنّ الصورة التمثيلية (مثقال ذرة) تعبّر عن نفس الدلالة المباشرة التي تقول مثلاً: إنّ اللّه لا يظلم أبداً، لأنّ عدم الظلم و لو بمقدار ذرّة يعني عدم الظلم أبداً. إلّا أنّ النص عمّق هذه الدلالة حينما استخدم عنصر (التمثيل الفني). و ذلك لجملة من الأسباب، منها: أنّك حينما تواجه شيئاً حسّياً تدركه بواسطه البصر أو غيره، حينئذٍ فإنّ قناعتك بالشيء سوف تزداد دون أدنىٰ شكّ، خصوصاً أنّ الشيء الحسّيّ الذي قدّمه النصّ (مثقال ذرّة) يُعتبر أصغر عيّنة حسيّة، بحيث تتعذّر رؤيتها بالعين المجرّدة مثلاً أو النظر العادي لها. و حينئذٍ يكون الاستشهاد بأقلّ ما يمكن تصوّره من العيّنات أمراً يتناسب حسيّاً مع نفي الظلم عن اللّه تعالى.

و هذا واحد من الأسرار الفنّية الكامنة وراء انتخاب الصورة التمثيلية المشار إليها. وأمّا السرّ الآخر فيرتبط - كما يخيّل إلينا - بسمة بنائية ذات صلة بموضوع آخر يطرحه

النصّ، و هو قوله تعالى: (و إنْ تك حسنة يضاعفها). فما هي هذه السمة البنائية ؟

لاحظ أنّ قوله تعالى (و إنْ تك حسنة يضاعفها)، إنّما يعني أنّ (الحسنة) أو الطاعة الصادرة عن الإنسان، سوف يضاعفها اللّه تعالى من حيث الأجر، فالحسنة أو الطاعة مهما صغرت، فإنّها تشكّل (فعلاً) له محدداته الوجودية. و الثواب المترتّب عليه يشكّل أيضاً فعلاً له محدداته (نعيم الجنّة)، فلو عمل الإنسان مقدار ذرّة من الخير، سيجد حينئذٍ أضعافه من الثواب. و لذلك فإنّ التعبير عن الطاعة و لو كانت أقلّ قدر يمكن تصوره، يتطلّب إشارة إلى المقدار أو الوزن، و هو ما ينسجم مع مقدار الذرّة التي تُعدُّ أصغر عيّنة حسيّة.

من هنا (نحتمل فنياً) أن يكون الاستشهاد بعدم الظلم حتّى لو كان بمقدار ذرةٍ متناسباً مع الاستشهاد بمضاعفة الثواب للطاعة، حتّى لو كانت بمقدار ذرّة. فالحسنة أو الطاعة إذا كانت ستضاعف تعدّ حتى لو كانت بمقدار ذرّة، فإنّ الظلم لا يمكن أن يصدر من اللّه تعالى حتّى لو كان بأقل من وزن الذرّة. فأنت تجد أنّ «الذرّة» هنا جاءت أداة إثبات للشيء و هو الحسنة، و جاءت أداة نفي للشيء و هو الظلم. و بهذا تتبيّن جانباً من الأسرار البنائية لهذا الترابط بين الحسنة المقدّرة بوزن معيّن، و بين عدم الظلم حتّى لو كان أقلَ من الوزن (مثقال ذرة)، حيث لا يمكن تصوّر الأقلّ من الذرة، كما هو واضح.

قال تعالى: ﴿يا أيّها الذين آمنوا لا تقربوا الصلاة و أنتم سكارىٰ حتّى تعلموا ما تقولون...﴾[1]

في هذه الآية الكريمة، تواجهك صورة (تمثيلية) هي: (لا تقربوا الصلاة و أنتم سكارىٰ)... و من المعلوم أنّ المفسّرين وقفوا حيال هذه الصورة على رأيين: أحدهما يرى إلى أنّ المقصود من حالة السكر هو: سكر الشراب. و بناءاً على هذا الرأي فالصورة تكون (مباشرة) أي كلاماً حقيقيّاً و ليس مجازياً. و أمّا الرأي الآخر فيرىٰ أنّ المقصود من

١ـ النساء / ٤٣.

السكر هو : سكر النوم، أي أداء الصلاة في حالة النعاس. طبعاً من الممكن ان يكون المقصود من السكر ما يشمل النوعين : سكر الشراب و سكر النوم.

و حينئذٍ نكون أمام صورةٍ فنّيةٍ من نمطٍ خاص، ألا و هي : الصورة الازدواجية، أي الصورة التي توحي للمستمع أو القارىء بدلالتين : مباشرة و غير مباشرة، أو حسب المصطلح البلاغي الموروث توحي بدلالتين : دلالة حقيقية و دلالة مجازية، أو حسب مصطلحنا : توحي بدلالة صورية و دلالة مباشرة. و هذا التعبير المزدوج - يشكّل دون أدنىٰ شكٍّ أحد الأشكال الفنّية التي تُزيد و تُثري و تعمّق من إثارة المتلقّي.

و أمّا في حالة كون هذه الصورة (تمثيلية)، بمعنىٰ أنّ المقصود منها هو : النهي عن الصلاة في حالة سكر النوم، أي في حالة النعاس، حينئذٍ يتعيّن علينا أن نستكشف جانباً من أسرار هذه الصورة الفنّية.

إنّ الاحتمال الذاهب إلى أنّ المقصود من قوله تعالى (لا تقربوا الصلاة و أنتم سكارى) هو : سكر النوم، يتناسب مع نصوص قرآنية أُخرىٰ مثل قوله تعالى (و ترى الناس سكارى و ما هم بسكارى). فالسكر هو حالة عقلية يضطرب من خلالها عمل الذهن في صورته الاعتيادية. و إذا كان الأمر كذلك، فإنّ أيّة استعارة أو تشبيه أو تمثيل يتناول رصد هذه الحقيقة ثمّ يخلعها - من خلال الفن - على كلِّ حالة ذهنية غير متوازنة. حينئذٍ يجعلنا نواجه صورة فنّية ذات إثارة و جمالٍ دون أدنىٰ شك.

و الآن، حين تنتقل بذهنك إلى حالة النعاس و علاقتها بالصلاة، يمكنك أن تتخيّل أهمّية هذه الصورة، فقد تتّجه إلى الصلاة و أنت بحاجة إلى النوم بحيث تنعس خلال الصلاة أو تمارس مقاومة النعاس، و الأمر كذلك حين تتّجه إلى الصلاة و أنت قد استيقظت قبل لحظات، بحيث لا يزال النعاس يغالبك. في الحالتين، لا يمكنك أن تؤدّي الصلاة بنحوها المطلوب، فلا يتحقّق (التوجه القلبي) إلى اللّه تعالى، بل لا يتحقّق حتّى مجرّد آلية القراءة أو الحركة المتصلة بالسجود أو الرّكوع او الهويّ أو القيام... الخ. فقد تترنّح - كالسكران - من شدّة نعاسك، و قد لا تفقه ما تقرأ، و قد تتعثّر في القراءة، و قد تنسىٰ قسماً منها، و قد تقرأ شيئاً لا علاقة له بالقراءة المطلوبة في الصلاة.... و هذا ما

يدعمه ما روي من الحديث المنسوب إلى النبيّ صلّى اللّه عليه و آله بما معناه : لا تصلّ وأنت نعسان، إذ لربّما تدعو علىٰ نفسك دون أن تشعر بذلك.

و في ضوء هذه الحقائق، يتبيّن لك السرّ الكامن وراء الصورة الفنّية القائلة:(لا تقربوا الصلاة و أنتم سكارىٰ حتى تعلموا ما تقولون)، فقوله تعالى تعقيباً على عدم الصلاة في حالة النعاس عبارة (حتى تعلموا ما تقولون) تشكّل قرينة واضحة على أنّ النعاس يحتجز المصلّي من إتقان القراءة.

بقي أن تتبيّن علاقة (التمثيل) أو (الاستعارة) التي تخلع صفة (السكر) على النعاس، و هذا ما نوضّحه الآن.

قلنا : إنّ السكر يحجز العقل من الحركة الطبيعية. و إذا كان الأمر كذلك، فإنّ هـذا الحجز ينعكس –كما أشرنا قبل قليل – على حركة المصلّي و قراءة ما هو مطلوب منه. أمّا القراءة فقد أشار النصّ إليها عندما قال (حتّى تعلموا ما تقولون)، بمعنى أنّ المصلّي – في حالة النعاس – سوف لن يفقه ما يقوله أثناء الصلاة – و هذه هي إحدىٰ سمات السكر التي يصاحبها هذيان أو اضطراب في الكلام. و أمّا الحالة الأخرى أو السمة الأخرى للسكر فتمثّل – كما أشرنا أيضاً – في ترنّح المصلّي و عدم توازن حـركات القـيام و الركـوع والسجود و الهويّ... الخ.

إذن : الاضطراب القوليّ من جانب، و الاضطراب الحركيّ من جانب آخر، يفسّر لك الصلة الفنّية بين السكر النّاجم من الشراب، و بين السكر الناجم من النعاس. و هذا وحده ليكفي في أن يحقّق لك الإثارة الفنّية المطلوبة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿يا أيها الذين أُوتوا الكتاب آمنوا بما نزّلنا مُصدّقاً لما معكم من قبل أن نطمس وجوهاً فنردّها على أدبارها...﴾[1].

الآية الكريمة تخاطب أهل الكتاب، و تطالبهم بأن يؤمنوا بالإسلام، و تهدّدهم قائلة:

١ـ النساء / ٤٧.

إذا لم تؤمنوا بالإسلام فسنطمس وجوهكم و نردّها على أدبارها. ترىٰ : ما هـي الدلالة الفنّية لهذه الصورة الاستعارية ؟ ما المقصود من طمس الوجوه ؟ مـا المـقصود مـن ردّ الوجوه على أدبارها؟.

النصوص المفسّرة تتردّد بين الذهاب إلى كون هذه الصورة تعبيراً حقيقياً و مباشراً وبين كونها تعبيراً مجازياً او استعارياً. و من يذهب إلى كونها تـعبيراً واقـعياً، يـتفاوت القائلون به بين رأي يذهب إلى أنّه أمر يحصل يوم القيامة و ليس في الدنيا، و رأي يذهب إلى العكس من ذلك.

و أمّا القول الذاهب إلى أنّ هذه الصورة هي استعارة و ليست حقيقة، فيبدو أنّه هو المرجّح، نظراً لورود ذلك عن المعصوم عليه السّلام من جانبٍ، و هذا هو الحقّ، و مـن جانبٍ آخر فإنّ التذوّق الفني ـ كما سنرىٰ ـ يتناسب مع تفسير المعصوم عليه السلام.

و إذن : لنتحدّث عن الصورة المذكورة بصفتها «استعارة» تحفل بجملة من السمات الفنية، على نحو ما نحدّثك به الآن.

إنّ طمس الوجوه، يعني تغيير ملامحها أو مسحها، و أمّا ردّها على أدبـارها، أي ردّ الوجه على أدباره، فيعني جعلها على القفا، و معنى هذا – إذا أخذنا هذه الصورة في شكلها الحسيّ الواقعي ـ أنّ وجه الإنسان يصبح خلفه، و يكون مشيه إلى الوراء.

و الآن : لك أن تتصوّر عبر عملية تخيليّة، وجود إنسان وجهه في قفاه، ثمّ تصوّره وهو يمشي إلى ورائه.

لا شكّ أنّ هذا المرأى مثيرٌ للسخرية و الدهشة، ففضلاً عن كونه شاذاً فإنّه يبتعث إشفاقاً من الرائي، و بخاصّة، إذا أضفنا إلى ذلك، أنّ مشيه يكون إلى الوراء حيث أنّ مرأىٰ مثل هذه الشخصية ذات المظهر الجسمي المعكوس من أعلى، و المعكوس في المشي، يصبح لافتاً للنظر إلى درجة مذهلة. بيّد أنّ المهم هو : أنّ هذه الصورة (استعارية)، و أنّ كلّ ملمح لها ينطوي على دلالةٍ خاصّة، و المطلوب هو : توضيح الدلالات الفكرية التي تنطوي عليها هذه الصورة المدهشة، ما دمنا نعرف جميعاً أنّ النصّ القرآني الكريم لا يقدّم صورةً استعارية إلّا و تنطوي على دلالة تتناسب تماماً مع طبيعة الصورة الحسيّة التـي

رسمها.

لقد أوضح الإمام الباقر عليه السّلام دلالة هذه الصورة عندما قال عليه السّلام بما معناه : إنّ طمس الوجه معناه طمسه عن الهدىٰ، و معنى ردّ الوجوه على أدبارها هو : ردّها على أدبارها في ضلالتها، بحيث لا تفلح أبداً. و الآن إذا اعتمدنا هذا التفسير الفنّي، حينئذٍ يمكننا أن نفصّل الحديث عنه، فنقول : إنّ (طمس الوجوه) مادام يعني : مسح ملامحها أو تغييرها، فهذا مؤشّر إلى أنّها لن تهتدي إلى معرفة الحقّ أو الإسلام، فالوجه، بما يتضمّنه من الحاسة البصريّة و غيرها، حينما يتحوّل من موقعة العضوي في البدن و يصبح معكوساً، فهذا يعني أنّه لا يستطيع أن يبصر أيّ شيء أمامه، بل يبصر ما خلفه. و عندما لايستطيع أن يبصر ما هو أمامه، فمعناه أنّه يظلّ أعمىً لا يُبصر أيّ شيء.

فاذا استعرنا **هذه** الصفة و خلعناها على الإنسان من حيث بصره لحقائق الإسلام، حينئذٍ نستخلص بأنّ مثل هذه الشخصية لا يمكنها أن تُبصر حقائق الإسلام فتظلّ منحرفة عمياء لا تدرك أيّ شيء أبداً. و هكذا نجد أنّ هذا القسم من الصورة الاستعارية تلغي إمكانية أن يُبصر المنحرف طريق الإسلام.

و أمّا القسم الثاني من الصورة، و هو قوله تعالى (فنردّها على أدبارها) فيتضمّن دلالة مكملة للدلالة السابقة. ترى : ما هي هذه الدلالة ؟

إنّ صورة (ردّ الوجوه على الأدبار) تعني : جعل الوجه من القفا. أمّا الصورة السابقة عليها (نطمس وجوهاً)، فتعني : مجرّد تغيير الوجه من خارطة البدن، فإذا تغيّر موقع البصر من خارطة الجسم الأماميّة، حينئذٍ سوف يفتقد الشخص قابليّة البصر أمامه. لذلك، فإنّ النصّ لم يشأ أن يكتفي بمجرّد أن يفقد الإنسان حاسّة بصره من موقعها المألوف، بل أراد – إضافة إلى ذلك – أن يوضّح أنّ تغيير خارطة الوجه قد تمّ من خلال رسم خريطة أُخرىٰ، هي : جعل الوجه في القفا، و هذا يعني أنّ الإنسان سوف يبصر الأشياء، إلّا أنّه لايبصرها بنحوها الواقعي، بل يبصر ما هو خلفه و يترك ما هو أمامه.

فمثلا إذا طُلب من الشخص أن يعبر من أحد الشوارع، حينئذٍ مادام وجهه من قفا، فسوف لا يبصر الشارع المطلوب عبوره، بل يبصر شارعاً خلفه لا حاجة إلى عبوره، فإذا

مشى إليه حينئذٍ فسيعبر شارعاً آخر يرجع به إلى الوراء. فإذا نقلنا هذه الحقيقة الحسّية إلى حقائق الإسلام و موقف هذا الشخص منها، حينئذ سوف نستخلص بأنّ الشخص الذي طُمس وجهه سوف لن يهتدي أبداً، فكما أنّه لا يستطيع عبور الشارع المطلوب بل يرجع إلى الشارع الذي أتىٰ منه بعد أن طُمس وجهه. كذلك، لا يستطيع أن يصل إلى حقائق الإسلام أو الهدىٰ.

و عليه، نجد أنّ هذه الصورة ردّ الوجوه على الأدبار تُعتبر مكمّلةً للصورة التي سبقتها (و هي طمس الوجه)، فصورة (طمس الوجه) معناها : عدم رؤية الحقائق، بغضّ النظر عن إمكانية الرؤية فيما بعد أو عدم ذلك، فالإنسان من الممكن في فترةٍ من حياته ألّا يبصر الحقائق ثمّ يسعفه الحظّ أن يبصرها فيما بعد، كما هو شأن كثير من الناس ممّن كانوا ضلّالاً ثمّ اهتدوا. و لكنّ النص لا يريد أن يقول بأنّ هؤلاء الأشخاص قد طُمست الوجوه منها في فترة خاصّة، بل يريد أن يضيف إلى ذلك، أنّ هؤلاء سوف لن يُبصروا أبداً حتّى في الفترات اللاحقة، نظراً لأنّ أوجههم أصبحت في أقفيتها، أي ليس بمقدورهم بعد الآن أن يهتدوا أبداً.

إذن : أمكننا الآن أن نتبيّن مدىٰ أهمّية هذه الصورة الحسيّة الذاهبة إلى أنّ المنحرفين الذين يصرّون على محاربة الإسلام سوف يجعلهم اللّه تعالى ضلّالاً لا يبصرون الحقائق، و لا يهتدون إليها أبداً.

قوله تعالى : ﴿و يقولون طاعة فإذا برزوا من عندك بيّت طائفة منهم غير الذي تقول و اللّه يكتب ما يبيّتون فاعرض عنهم و توكّل على اللّه و كفى باللّه وكيلا﴾ [1].

الآية تتحدّث عن طائفة من المسلمين الضعاف إيماناً، أو المنافقين الذين يظهرون غير ما يبطنون، هذه الطائفة تعلن عن طاعتها لأوامر النبيّ صلّى اللّه عليه و آله في دعوتهم إلى الجهاد، و لكنّها عندما تغادر مجلس النبيّ صلّى اللّه عليه و آله تبيّت نوايا

١ـ النساء / ٨١.

أُخرىٰ هي : عدم ذهابهم إلى سوح الجهاد. و قد أمر اللّه تعالى النبيّ بأن يعرض عن هؤلاء مبيّنا أنّه تعالى (يكتب) ما (تبيّته) هذه الطائفة من معصية أو أمر الرسول صلّى اللّه عليه وآله.

لكن : ما هي العناصر الصورية التي تضمّنتها هذه الآية الكريمة؟.

في الآية الكريمة صورتان : إحداهما قوله تعالى (بيّت طائفة منهم)، و الأُخرىٰ : قوله تعالى (و اللّه يكتب ما يُبيّتون). و في الواقع أنّ هذه العبارة الأخيرة (و اللّه يكتب ما يبيّتون) تتضمّن الصورتين، صورة (كتابة اللّه تعالى) و صورة (التبييت)، فماذا تعني صورة (و اللّه يكتب)، و صورة (ما يبيّتون) ؟

الصورة الأولى (و اللّه يكتب)، لو دقّقت النظر فيها لوجدت أنّها تتضمّن دلالة تقول عن اللّه تعالى أنّه (يكتب). و اللّه تعالى لا يكتب، كما هو واضح لديك، لأنّه تعالى منزّه عن التجسيم أو الحدوث. فماذا تعني هذه الصورة إذن ؟ الكتابة هنا (رمز) لشيء آخر، إنّها ترمز إلى أنّه تعالى سوف يحاسب هؤلاء الذين بيّتوا نوايا العصيان لأوامر الرسول صلّى اللّه عليه و آله. فالكتابة هنا رمزٌ للمحاسبة، بل يمكنك ان تقول أيضاً : إنّها تعني (الكتابة) بواسطة، هي : العنصر الملائكي الموكّل بكتابة حسنات الأعمال و سيئاتها. حينئذٍ تصبح الصورة مجرّد (رمز) للمحاسبة أو الكتابة الملائكية، و ليس لكتابته تعالى ذاته.

و السرّ الفني لانتخاب هذه الصورة (الكتابة) يتمثل في أنّ الكتابة بما أنّها تقوم بعملية تسجيل للأعمال، حينئذٍ تصبح (وثيقة) تعرض على الإنسان عند المحاسبة، لتتمّ القناعة لدىٰ هذا الشخص أو ذاك بمشروعية الجزاء الذي ينتظره، أو لتكون ردّاً على من أنكر هذا العمل أو ذاك.

أمّا الصورة الثانية (يبيّتون)، فإنّ دلالة التبييت لغوياً هو : ما يدبّره أو ينويه الإنسان ليلاً. فإذا أردنا أن نعرض هذه الدلالة على موقف الأشخاص الذين يقولون للنبيّ صلّى اللّه عليه و آله (طاعة)، و لكنّهم عندما يغادرون مجلسه، (يبيّتون) شيئاً آخر. فمعناه أنّهم يغيّرون أو يفكّرون بأمرٍ معاكس هو : عدم الطاعة، إلّا أنّ السؤال هو : هل أنّ الأمر ينحصر في الليل فحسب، بحيث لا يغيّر أو يدبّر الشخص أموره إلّا في الليل ؟ إذا قلنا بهذه

الحقيقة، نكون حينئذٍ أمام تعبير علمي، و أمّا إذا قلنا بأنّ (التبييت) هو (رمز) للأفعال التي يطرأ عليها التغيير، حينئذٍ نكون أمام تعبير صوري.

طبيعيّاً، إنّ كلاً من الاحتمالين وارد، إلّا أنّ كون هذه العبارة (صورة فنّية) و ليست تعبيراً مباشرة، يظلّ أقرب إلى الذوق الفنيّ لماذا؟ هناك أكثر من سرّ، من ذلك مثلاً : أنّ الإنسان لا يتحدّد زمن خاصّ بتفكيره و بمعالجته، و مدارسته للأمور، فقد يكون ذلك ليلاً و قد يكون نهاراً.... و من ذلك أيضاً، أنّ الآية الكريمة قالت (فإذا برزوا من عندك، بيّت طائفة منهم غير الذي تقول)، فهي تقرّر بأن تبييتهم للنّية يكون بعد خروجهم من مجلس النبيّ صلّى اللّه عليه و آله. فهل أنّ خروجهم من مجلسه يتزامن مع الليل مثلاً ؟ لا سبيل إلى معرفة ذلك.

و هذا يعني أنّ (التبييت) - كما نحتمل فنياً - هو مجرّد (رمز) فنيّ يشير إلى تبدّل الرأي أو تدبير مؤامرة... الخ. حيث أنّ (الليل) بسواده و اختفاء الرؤية فيه يتناسب مع اختفاء المؤامرة أو التفكير السرّي الذي يمارسه الشخص بينه و بين نفسه. و بهذا يمكننا أن نتبيّن السّر الفني وراء الصورة المشار إليها، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿إنْ يدعون من دونه إلّا إناثاً و إنْ يدعون إلّا شيطاناً مريداً﴾ [1]

الصورة الفنّية التي نواجهها في هذه الآية الكريمة، هي قوله تعالى : (إنْ يدعون من دونه إلّا إناثاً) أي : إنّ المشركين يتعاملون مع عنصر هو (الأُنثى) بحيث يعبدونها من دون اللّه تعالى. و السؤال هو : إنّ المشركين يعبدون أحجاراً و يعبدون الملائكة بزعمهم أنّهم بنات السماء. فما هي صلة (الإناث) بالأحجار أو الملائكة الذين و سمهم اللّه تعالى بعبادتها ؟ ثمّ هناك سؤال آخر : هل نحن أمام تركيب صوري (كالاستعارة مثلاً) ؟ أم نحن أمام صورة ساخرة حيال هؤلاء المشركين ؟ أم هل نحن أمام تعبير علمي أو مباشر يتحدّث بلغة لا دخل لتخيلاتنا فيها ؟

١ـ النساء / ١١٧.

هذه الأسئلة تظلّ في غاية الأهمّية، نظراً لطبيعة العبارة التي وردت في الآية الكريمة، و نعني بها عبارة (الإناث). فالأُنثىٰ بما هي منتسبة إلى العنصر البشري، ليست موضع عبادة عند المشركين. فلما ذا تقول الآية الكريمة : ما يعبد هؤلاء المشركون إلّا إناثاً ؟ من الطبيعي، أنّ اللّه تعالى لا يطلق على المشركين سمة غير واقعية. و إذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ لابدّ أن تكون العبارة المذكورة صورةً تركيبيّة تعتمد على عنصر التخيّل البشري. أي : يخاطب البشر وفق العنصر التخيّلي الذي ركّبه اللّه فيهم من أجل البلورة والتعميق و التوضيح للدلالات.

و هنا لابدّ من التساؤل جديداً : ما هو الدليل الفنّي على أنّ هذه العبارة (صورة) استعارية أو غيرها ؟ ثمّ ما هي الدلالات التي تعبّر عنها هذه الصورة الفنّية ؟

قبل أن نجيبك عن التساؤل المذكور، دعنا نستمع إلى أقوال المفسّرين، فلعلّها تسعفنا على معرفة هذا الجانب.

المفسّرون تتفاوت وجهات نظرهم حول المقصود من عبارة (إنْ يدعون من دونه إلّا إناثاً)، فهناك من يقول بأنّ المقصود من (الإناث) هو : الملائكة، لأنّ المشركين كانوا يعتقدون بأنّ الملائكة بنات السماء. و هناك من يذهب إلى أنّ المقصود منها هو «الأصنام»، لأنّ الأصنام قد صيغت أسماؤها بصيغة الإناث. و هناك من يذهب إلى أنّ المقصود منها هو أنّ الأصنام تتراءىٰ أمام سدنتها في سمة الأُنثىٰ. و هناك من يذهب إلى أنّ المقصود منها هو (الأموات)، لأنّ الأُنثى في تصوّر الجاهليين هي أرذل الأجناس، فتكون كالأموات من حيث عدم فاعليتها. و هناك من يذهب إلى أنّ الإناث ما دُمن يتّسمن بسماتِ الضعف، حينئذٍ فإنّ انعدام فاعليّتهن تكون مشابهة لانعدام فاعلية الأحجار أو الأصنام.

هذه هي وجهات النظر لدىٰ المفسّرين.

و لك أن تسأل : أيّ هذه الأقوال أقرب إلى التذوّق الفني ؟ و لك، أن تسأل من جديد : إذا افترضنا أنّ كلّ هذه الأقوال صائبة، فلماذا يخاطب اللّه تعالى المشركين من خلال أوهامهم و تصوّراتهم السخيفة ؟ لماذا لم يُخاطبوا مثلاً بسماتٍ واقعهم الذهني، كأن يُقال

لهم مثلاً: إنّهم يعبدون ملائكة أو أحجاراً، بدلاً من مخاطبتهم بأنّهم يعبدون إناثاً ؟

إنّ أمثلة هذه التساؤلات تضطرّنا إلى توضيح جملة من الحقائق الفنّية المتّصلة بتركيب الصورة. و هذا ما نحاول أن نقف عنده.

ينبغي أن نتبيّن أوّلاً مدىٰ صواب التفسيرات التي مرّ ذكرها. في تصورنا أنّ التفسيرين الأخيرين الذاهبين إلى وجود صلة بين ضعف الإناث و انحطاطهن، و بين ضعف الأصنام و انحطاطها فأمر يصعب الاقتناع به فنّياً. سرّ ذلك، أنّ الأصنام عديمة الفاعليّة تماماً، و لذلك فإنّ تشبيههن بالإناث يظلّ غير صائب ذوقياً، لأنّ الإناث يملكن فاعلية دون أدنى شكّ، و الأصنام لا تملك أيّة فاعلية، فلا وجه للتفسير المتقدّم.

و أمّا الرأي الذاهب إلى أنّ الجاهليين يعبدون الملائكة و يعتقدون أنّها بنات السماء، و لذلك فإنّ المقصود من عبارة (الإناث) هو : أنّ المشركين يعبدون الاناث، فأمر غير صحيح أيضاً من الوجهة الفنّية، لأنّ اللّه تعالى لا يقرّ هؤلاء المشركين في معتقدهم بأنّ الملائكة إناث، فكيف يقرّر بأنّهم ما يعبدون من دون اللّه تعالى إلّا إناثاً ؟

إذن : التفسيرات المتقدمة لا تصلح للتفسير الفنّي، فماذا يبقىٰ ؟

يبقىٰ التفسير الذي يقول بأنّ المشركين قد سمّوا أصنامهم بأسماء انثوية، و التفسير الذي يقول : إنّ الأصنام تتراءىٰ لهم في مظهر انثوي. هذان التفسيران يصلحان لأن يكشفا عن اسرار الصورة الفنّية التي تقول (إن يدعون من دونه إلّا إناثاً)، و هو أمرٌ يحملنا على أن نوضّحه لك من الزاوية الفنّية.

أحسبك على معرفة بأنّ عنصر (السخرية) يظلّ واحداً من عناصر التعبير الفنّي، بخاصّة إذا كان المخاطب معروفاً بسمة التخلّف الذهني و النفسي، بحيث تتناسب السخرية مع طبيعة الأفكار التي يصدر عنها المشركون. إنّ هؤلاء المشركين يسمّون أصنامهم بأسماء الانثى، و يخيّل إليهم أنّها -أي الأصنام - تكلّمهم. و يمكنك أن تعترض قائلاً : لا يُعقل أنّ المشركين يعتقدون بإمكان أن تتكلّم الأصنام ذات يوم. و لكن : هل يعقل أنّ الأصنام المصنوعة من الحجر تملك جهازاً عقلياً ؟ فاذا اعترض معترض يقول : لا يُعقل أنّها تتكلّم، نجيبه قائلين : و هل يعقل أنّها تعي و تفكّر ؟ الكلام هو جزء مترتّب

على وجود الجهاز العقلي، فإذا كان المشركون يعتقدون بأنّ الأصنام (تعي)، حينئذٍ فإنّ (الكلام) ينبغي أن يكون موضع تقبّل لدىٰ هؤلاء المنحطين عقلياً و نفسياً.

لكن حتّى مع هذا الافتراض، فإننا نحيلك إلى التفسير الآخر الذي يقول بأنّ الأصنام قد سُمّيت بأسماء انثوية، و حينئذٍ فإنّ المسوّغ الفنّي لأنْ يخاطبهم اللّه تعالى (أي المشركين) بكونهم يعبدون إناثاً، يظلّ موضع قبولٍ دون أدنى شك. لكن: لا نزال بحاجة إلى أن نوضّح السرّ الفنّي لمثل هذا التفسير، وصلته بعنصر السخرية.

إنّ الأصنام عندما تُسمّىٰ بأسماء انثوية، فهذا يعني أنّ هناك علاقة بين هذه الأسماء الانثوية و بين الدوافع أو الأسباب التي تكمن وراء ذلك. طبعاً، ليس المهمّ أنْ نعرف تلكم الأسباب و الدوافع، و لكن المهمّ هو أن نعرف أنّ النصّ القرآني الكريم قد استثمر هذا الجانب من التسمية الانثوية للأصنام، ليجعل من ذلك موضوعاً يحمل في طياته عنصر (السخرية) من هؤلاء المشركين و من أصنامهم. إنّه يخاطبهم وفق الواقع الذهني والاجتماعي الذي يعايشونه. فما داموا يتعاملون مع أصنامٍ تحمل أسماء انثوية (و هي عديمة الفاعلية بطبيعة الحال) حينئذٍ فإنّ مخاطبتهم من خلال عبادتهم لهذه الأصنام الانثوية، تظلّ مقرونة بجملة معانٍ، منها: أنّ كون الصنم (انثوي الاسم)، مع أنّ الأصل في الأشياء و الظواهر تُصاغ – في الغالب – بصيغة الذكور. و منها: أنّ الأُنثى تقترن في تصوراتهم الذهنية المتخلّفة، بطابع الضعة أو العار. و منها: أنّ الأُنثى تابعة للرجل بحكم قواميّته عليها.

كلّ هذه الدلالات سوف يستحضرها المستمع في ذاكرته ليستخلص منها بأنّ المقصود من قوله تعالى (إنْ يدعون من دونه إلّا اناثاً) هو السخرية من هؤلاء المشركين، ومخاطبتهم من خلال تجارب و تصورات سلبية يمتلكونها حيال الأنثىٰ، و لكنّهم بالرغم من ذلك يتعاملون مع أصنام انثوية، يلتمسون منها شتىٰ الحاجات و يدينون لها بالتبعيّة.

إذن: كم هي درجة الخزي و الهوان و الانحطاط التي يصدر عنها هؤلاء المشركون ؟ و كم تزداد درجة الخزي حينما يفقه هؤلاء المشركون واقع ما هم عليه؟ كم تتضاعف شدّتهم النفسية حينما يواجهون مثل هذه الآية التي فضحت درجة تخلّفهم و تعطّل

أذهانهم؟ و كم تتضاعف شدائدهم النفسية حين يجدون أنّهم عاجزون عن نكران هذه الحقائق؟ و كم تتضاعف شدائدهم حينما لا يستطيعون أيضاً أن يتخلّوا عن مواقفهم المهينة الباعثة على السخرية. إنّهم – و لا شك – سوف يحيون أشكالاً من الصراعات والتوترات التي تسبّبها مثل هذه الصورة الساخرة منهم.

أخيراً، أنّ الصورة الفنّية الساخرة من المشركين (إن يدعون من دونه إلّا اناثاً)، تظلّ القيمة الفنّية لها غير منحصرة في عنصر السخرية فحسب، بل لأنّها تقترن بجماليّة أخرىٰ هي كونها أحد أشكال (الصورة التضمينية)، أو ما يُطلق عليها في اللغة البلاغية القديمة اسم (التورية)، فأنت عندما تسمع عبارة (الإناث) لا ينتقل ذهنك إلى معناها المألوف. أي الأُنثىٰ حقيقة، بل إلى ما استهدفه النصّ القرآني الكريم من الدلالة البعيدة، (أي : الصنم الانثوي)، حينئذٍ فإنّ انتقال ذهنك إلى هذه الدلالة الأخيرة، و استحضارك – في الآن ذاته – دلالتها المألوفة، ثمَّ المقارنة بينهما، سوف يجعلك في تجربة تذوقية ممتعة، بخاصّة حينما تمتزج هذه التورية أو هذا التضمين بعنصر (السخرية)، و حتّى في حالة كون هذه الصورة (استعارة) مثلاً، أي أنّ النصّ يخلع على الأصنام صفات انثوية، ففي الحالين تتحسس مدىٰ جمالية الصورة التي تجعلك مستحضراً في ذهنك علاقات متنوعة بين الانثى و بين الأصنام التي يعبدونها، علاقاتٍ بين الانثى و بين الأسماء الانثوية التي خلعها الوثنيّون على أصنامهم. كلّ ذلك، يسهم – دون أدنى شكٍّ – في تفجير المتعة الفنّية بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى : ﴿و لن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء و لو حرصتم فلا تميلوا كلّ الميل فتذروها كالمعلّقة و إنْ تصلحوا و تتّقوا فإنّ اللّه كان غفوراً رحيما﴾ [1]

فقال تعالى : ﴿مذبذبين بين ذلك لا إلى هؤلاء و لا إلى هؤلاء و من يُضلل اللّه فلن تجد له سبيلا﴾ [2]

١ـ النساء / ١٢٩.

٢ـ النساء / ١٤٣.

هاتان الآيتان تتضمن كلّ واحدةٍ منهما صورة فنّية. فإذا تأمّلت الآية الأولى وجدتها تتضمّن (صورة تشبيهية)، هي قوله تعالى (فتذروها كالمعلّقة). و إذا تأمّلت الآية الأخرىٰ وجدتها تتضمّن (صورة استعارية) هي قوله تعالى: (مذبذبين بين ذلك). الصورة الأولىٰ تتحدّث عن المرأة، والصورة الأخرىٰ تتحدّث عن المنافق. الصورة الأولى تتحدث عن الرجل الذي يتزوّج أكثر من واحدة فلا يميل إلى إحداهن و يجعلها كالمعلّقة التي هي لا ذات زوج و لا أيّم، كما يقول أحد المفسّرين. الصورة الأخرىٰ تتحدّث عن المنافق الذي يتذبذب بين الكفر و الإسلام لا هو ينتسب إلى الكافرين في إظهارهم الكفر حقيقة، و لا ينتسب إلى المؤمنين في إظهارهم الإيمان حقيقة.

و إذا تأمّلت هاتين الصورتين من جديد، للحظت أنّ كلّ واحدة بينهما تتناول موضوعاً لا علاقة له بالأخرى. فالصورة الأولىٰ تتحدّث عن ظاهرة الزواج، و الأخرىٰ تتحدّث عن ظاهرة النفاق. إلّا أنّ ما يجمع بينهما هو: انتساب كلّ من الصورتين إلى تركيبة فنّية متماثلة، هي: التعلّق و الذبذبة. علماً بأنّ الأولىٰ هي صورة تشبيهية و الأخرىٰ هي: صورة استعارية. لكنّهما - كما لحظت - يصبّانِ في رافدٍ واحدٍ هو: الترديد والتأرجح بين الشيئين. لكن: لنتحدّث أولاً عن كلٍّ واحدة من هاتين الصورتين.

إنّ الصورة الأولىٰ (فتذروها كالمعلّقة) تشبّه المرأة التي لا يميل إليها زوجها بالقياس إلى ميله لزوجته الأخرىٰ، يشبّهها النصّ القرآني الكريم بالمرأة (المعلقة) التي لا هي تُعدّ من النساء ذوات الأزواج، و لا من النساء فاقدات الأزواج، بل هي معلّقة بين هذين الصنفين من النساء. و ما يعيننا من هذا التشبيه، أي كونها معلّقة بين هذين النمطين من النساء، ما يعيننا منه و هو: صورة (كالمعلّقة). فماذا تستهدف مثل هذه الصورة ؟ أو لنقل: ما هي الأسرار الفنّية وراء تشبيه المرأة التي لا يميل إليها زوجها بـ«التعلّق» بين النساء المتزوّجات و بين النساء فاقدات الأزواج ؟ و لماذا اختيرت صفة «التعلّق» بين الشيئين دون سواها من الصفات ؟

إنّ المرأة المعلّقة، لغوياً، تُطلق على من فقدت زوجها بحيث تصبح معلّقة، لا هي بذات زوج و لا هي مطلّقة، و عند المفسّرين هي - كما رأيت - تصبح معلقةً، لا هي بذات

زوج و لا هي فاقدة الزوج. و في الحالين، نجد أنّ تشبيه المرأة التي لا يميل إليها زوجها بالمعلّقة، إمّا بين المتزوّجة و المطلقة أو بين المتزوّجة و فاقدة الزوج، نجد هذا التشبيه يرصد أدقّ ما يمكن رصده بين الأشياء التي تحمل أوجه التشابه فيما بينها.

فإذا قلنا : إنّ المقصود هو تشبيه المرأة التي لا يميل إليها زوجها بمن هي لا ذات زوج و لا مطلّقة، يكون التشبيه حينئذٍ في أتمّ مستوياته دقّةً، لأنّ غير المتزوجّة و المطلّقة تشتركان في كونهما بلا زوج، و كذلك إذا قلنا : إنّ المقصود هو تشبيهها بغير المتزوجة وبمن فقدت زوجها، لأنّ فاقدة الزوج تشترك مع غير المتزوجة بنفس السمة، ألا و هي : عدم الزوج.

بيد أنّ الأهمّ من ذلك هو : أن تلحظ أنَّ كون المرأة التي لا يميل إليها زوجها هي «كالمعلّقة»، تظلّ هذه الصورة هي المستأثرة بالاهتمام. لأنّ «التعليق» هو : شيء بلا قرار، فغير المتزوجة ينتظرها المستقبل مثلاً، و المطلّقة قد ينتابها اليأس، فتكون كلّ من هاتين أخفّ وطأةً من (المعلّقة)، التي لاهي غير متزوجة و لا هي مطلقة، فتكون شدائدها النفسية أكثر حجماً من غيرها، و هذا هو سرّ الجمال الفنّي في هذا التشبيه، خصوصاً إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ الشيء المعلّق -كما لو كان معلّقاً بين الأرض و السماء غير مستقرّ في المكان - يظلّ متأرجحاً لا قرار له، و هذا هو أشدّ الأذىٰ كما هو واضح.

إنّ «التأرجح» الذي لحظته بالنسبة إلى نمطٍ من السلوك الزوجي. ستلحظه أيضاً قد ورد في تشبيه يتّصل بسلوك آخر هو سلوك المنافقين، حيث وصفهم النصّ القرآني الكريم بـ «التأرجح» أيضاً، و لكن عبر استعارة ممتعة هي : (مذبذبين بين ذلك، لا إلى هؤلاء و لا إلى هؤلاء). لاحظ هذه الاستعارة، تجدها قد توفّرت على سمةٍ هي : «التذبذب».

و هذه السمة تعني لغوياً : الشيء المعلّق في الهواء، أو المضطرب في الهواء أو المتردّد، و كلّها تعني : «التأرجح»، أي : عدم الاستقرار في مكان. لكن إذا كان عدم استقرار الزوجة التي لا يميل إليها زوجها نابعاً من سلوك سلبيّ هو سلوك الزوج الذي لا يلتزم بمبادىء اللّه تعالى في مساواة النسوة، فإنّ عدم استقرار المنافقين ناجم أيضاً من

عدم الالتزام بمبادئه تعالى. مع ملاحظة أنّ الفارق هو : أنّ النفاق يجسّد سلوكاً، هو في أساسه تأرجح أو تردد بين المظهر الخارجي و الداخلي بالنسبة إلى شخصية صاحبه، فيكون المنافق هو المجسّد للسلوك السلبي، بينا نجد التأرجح الذي طبع الزوجة لم ينجم بسبب سلوكها بل بسبب من الزوج.

لكن : خارجاً عن هذا الفارق، يعنينا أن نلفت نظرك إلى الأسرار الفنّية لهذا التشبيه الذي يقرّر بأنّ المنافقين مذبذبون بين ذلك، لا إلى هؤلاء و لا إلى هؤلاء. و لنر ذلك.

أوّلاً : ما هو المقصود من قوله تعالى (مذبذبين بين ذلك) ؟ ثانياً : ما المقصود من قوله تعالى (لا إلى هؤلاء و لا إلى هؤلاء)؟ هل يقصد من عبارة (بين ذلك) : أنّهم مذبذبون بين الإيمان و الكفر، و هل يقصد من عبارة «لا إلى هؤلاء، و لا إلى هؤلاء» أنّهم لا ينتسبون إلى المؤمنين و لا ينتسبون إلى الكافرين ؟ و نحن إذا عرفنا أنّ القرآن الكريم لا يكرّر شيئاً مترادفاً إلّا من أجل دلالة خاصّة، أو إذا كنا نعرف أنّ القرآن الكريم لا يكرّر شيئاً مترادفاً بقدر ما يكون لكلٍّ تكرار دلالة تختلف عن الدلالة السابقة. إذا كنا نعرف ذلك، حينئذٍ ينبغي أن نتبيّن سرّ قوله تعالى (مذبذبين بين ذلك)، و قوله تعالى (لا إلى هؤلاء و لا إلى هؤلاء).

في تصورنا، أنّ العبارة الأولى:(بين ذلك) تستهدف لفت النظر إلى أنّهم أساساً لا يحيون مستقرين ثابتين، أي : أنّ أحاسيسهم الداخلية منشطرة، متمزّقة، متوتّرة، لا توازن فيها. أمّا العبارة الثانية:(لا إلى هؤلاء و لا إلى هؤلاء) فتخصّ الواقع الخارجي الذي يواجهه هؤلاء المنافقون. إنّهم (في داخلهم) متمزقون، منشطرون. و (في الخارج) لا هم مع المؤمنين في سلوكهم المطمئن، و لا مع الكافرين في سلوكهم الظاهر الذي لا يتخلّله التردّد، فالكافر، و إن كان متمزّقاً بسبب من كفره، و لكنّه غير متمزّق بسبب من تردّده، وهذا على عكس المنافق.

و يترتّب على ذلك أنّ الكافر يعتزل المؤمنين، و لا يواجه صراعاً مع سلوكهم، بينا نجد المنافق يواجه الصراع، نظراً لحرصه على أن يحقق مكاسبه من خلال التظاهر بسلوكهم، في حين أن أعماقه تخالف ظاهر سلوكه... إذن : عبارة (لا إلى هؤلاء و لا إلى

هؤلاء) تحمل دلالة مختلفة عن دلالة العبارة (مذبذبين بين ذلك)، حيث تشمل الأولى سلوكه الداخلي، و تشمل الثانية سلوكه الخارجي.

لكن ما هو الدليل الفنيّ على ذلك ؟

لو رجعنا إلى الآية الكريمة التي سبقت هذه الاستعارة (مذبذبين)، لوجدنا أنّها تقول: «يخادعون الله و هو خادعهم، و إذا قاموا إلى الصلاة، قاموا كسالىٰ يراؤون الناس و لا يذكرون... الخ».

لاحظ أنّ عبارة:(يخادعون اللّه و هو خادعهم) إنّما هي معبّرة عن الإحساس الداخلي للمنافقين، أي : أنّهم فيما بينهم و بين اللّه تعالى يحيون أحاسيس خادعة وليست حقيقية، و هذا هو إحساسهم داخلياً حيث عبّرت عنه عبارة (بين ذلك)، و لكنّهم في مواجهتهم للناس بالنسبة إلى الصلاة نجدهم يراؤون الناس في صلاتهم بيناهم كسالى في الواقع. و هذا السلوك الأخير سلوك خارجي يتمثّل في عملية الصلاة، مع أنّهم كسالىٰ في الواقع، و هدفهم من ذلك هو : كسب رضا الناس تحقيقاً لمطامعهم.

إذن : أمكنك الآن أنْ تدرك السرّ الفنّي في هاتين العبارتين اللتين تبدوان و كأنهما متكررتان، و لكنّهما – كما لحظت – تتناولان موضوعين مختلفين، أحدها يجسّد السلوك الداخلي للمنافق، أي: سلوكه مع اللّه تعالى، و الآخر يجسّد السلوك الخارجي للمنافق، أي : سلوكه مع الناس، حيث يكسل – في واقعه ـ عند الصلاة، و لكنّه ينشط أمام الناس، تحقيقاً لمكاسبه.

أخيراً يتعيّن علينا و نحن نتحدّث عن هذه الاستعارة الممتعة : (مذبذبين بين ذلك لا إلى هؤلاء و لا إلى هؤلاء). يتعيّن علينا أن نشير إلى أنّ صلة الصورة الاستعارية المذكورة بما قبلها من الآيات، تكشف عن التلاحم العضوي بين عنصر الصورة الفنّية و العناصر الأُخرى من النص. فقد لحظت أنّ السّر الفني وراء التفسير الذاهب إلى أنّ المقصود من عبارة (لا إلى هؤلاء و لا إلى هؤلاء) هو السلوك الخارجي للمنافق.

إنّ ملاحظتك لهذا السرّ الفني لم تتوضّح إلّا من خلال رجوعك إلى آية قرآنية سابقة (يخادعون اللّه و هو خادعهم، و إذا قاموا إلى الصلاة قاموا كسالىٰ يراؤون الناس، و لا

يذكرون اللّه الاّ قليلاً).

و هذا يعني أنّ الصورة الاستعارية المذكورة، ترتبط عضوياً بالعناصر الأخرى من النصّ، و هذا ما يكشف عن مزيدٍ من الجمالية و الإمتاع الفني، بخاصّةٍ إذا وجدنا أنّ هناك تناسقاً هندسياً بين جزئيات الصورة الاستعارية، و بين جزئيات الآية التي سبقتها، فأنت تجد أنّ عبارة (يخادعون اللّه و هو خادعهم) تقابلها هندسياً عبارة (مذبذبين بين ذلك)، و تجد أنّ عبارة (و اذا قاموا إلى الصلاة قاموا كسالى) تقابلها هندسياً عبارة (لا إلى هؤلاء و لا إلى هؤلاء).

و من الواضح أنّ مثل هذا التقابل الهندسي بين الخطوط التي صيغت الاستعارة من خلالها، و بين الخطوط التي تضمنتها الآية السابقة عليها. مثل هذا التقابل، يضخّم و يثري و يوسّع من دائرة الإمتاع الفني، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة المائدة

قال تعالى: ﴿من قتل نفساً بغير نفسٍ أو فسادٍ في الأرض فكأ نّما قتل الناس جميعاً و من أحياها فكأ نّما أحيا الناس جميعاً...﴾[1]

نواجه هنا تشبيهاً مصحوباً بمزيدٍ من الإمتاع الفنّي. هذا التشبيه يقول: من يقتل نفساً بغير ذنب فكأ نّما قتل الناس، و من أحيا نفساً فكأ نّه أحيا كلّ الناس. و أظنك تتساءل: كيف يمكننا أن نتصوّر أنّ قتل شخص واحد يشبه قتل الناس جميعاً، و أنّ إحياء شخص يشبه إحياء الناس جميعاً؟ و وجه التساؤل هو: أنّ القرآن الكريم عندما يقدّم تشبيهاً أو أيّة صورة فنّية، فهو لا يبالغ فيها و لا ينطق بغير الحقيقة بعكس التشبيهات أو الصور التي يصوغها الأدباء، حيث تطبعها المبالغة أو الوهم. إذن: عندما يقدّم القرآن الكريم هذه الصورة التي تشبّه قتل أو إحياء شخصٍ بقتل أو إحياء كلّ الناس، حينئذٍ لابدّ أن ترتكن إلى ما هو (واقع)، إلى ما هو حقّ، و إذا كان الامر كذلك، فما هي السمة الواقعية أو الحقيقية لهذا التشبيه؟

هنا نذكّرك بصورة (تمثيليّة) سبق أن حدّثناك عنها هي قوله تعالى: (و لكم في القصاص حياة يا أولي الألباب)، حيث أوضحنا في حينه، أنّ عملية القتل - من خلال القصاص - تصبح حاجزاً من الاستمرارية في محاربة القتل، بحيث إذا عرف من يهمّ بقتل أحدِ الناس بأنّه يُقتل أيضاً، فحينئذٍ سوف لن يمارس القتل، و بهذا يحافظ على حياة

١ـ المائدة / ٣٢.

الناس، فيكون القصاص (حياةً) للناس، في ضوء الحقيقة المشار إليها. و هذا هو رسم للواقع - بالرغم من كونه صورة تمثيليةً لا واقعية. لكن: ما هي علاقة هذه الصورة التمثيلية بالصورة التشبيهية التي نحن في صددها؟

إنّ ما نعتزم توضيحه هنا، هو: إنّ القتل إذا كان من أجل الحقّ، كالقصاص أو نتيجة فسادٍ يشيعه المقتول، حينئذٍ فإنّ قتله يكون حياة للآخرين. بصفة أنّ المفسد - إذا قُتل - سوف يمنع من إشاعة الفساد، فيكون حياة للناس، سواء كانت حياة معنوية (كالأمن النفسي من الشرور التي يُسبّبها المفسد في الأرض) أو كانت حياة حسيّةً، كالأمن الفعلي من القتل الذي يتهدّدهم بواسطة المفسد، لكن: إذا كان القتل بغير حق، فستكون النتيجة معكوسة، أي: يكون قتل النفس قتلاً للناس، و بالمقابل: يكون إحياء النفس إحياءاً للناس كما نصّ التشبيه الذي نحدثك عنه (من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنّما قتل الناس جميعاً، و من أحياها فكأنّما أحيا الناس جميعاً).

و لعلّه بعد، لم تتضّح الصورة أمامك بجلاء. فإذا كنتَ قد عرفت أنّ قتل النفس بحقّ (كما لو كانت مفسدةً في الأرض)، سوف تسبّب حياةً للناس، إذن: أليس العكس هو الصحيح؟

أي: أليس قتلها بغير حقٍّ (قتلاً) للناس، مادام قتلها بحقٍّ حياةً للناس؟ لنوضّح ذلك بجلاء أكثر.

عندما تقتل نفساً بغير حقّ، حينئذٍ سوف تتسبّب في إشاعة مثل هذه الجريمة لدىٰ الآخرين، و ذلك من خلال العدوىٰ الاجتماعية أو التقليد الاجتماعي، حيث يسري هذا التقليد أو العدوىٰ، لدى غيرك من الناس. و العكس هو الصحيح أيضاً، فأنت حينما تنقذ نفساً من القتل، حينئذٍ فإنّ العدوىٰ الاجتماعية أو التقليد الاجتماعي يأخذ نصيبه الإيجابي في هذه العملية، بحيث تتسبّب في اشاعة مثل هذا السلوك الإيجابي لدىٰ الآخرين، فيسرع كلّ واحدٍ منهم إلى عملية إنقاذ مماثلة، فيكون عملك بمثابة إحياء للآخرين المهدّدين بالقتل أو بغيره من شدائد الحياة.

و هذا، إذا أخذنا الصورة التشبيهية المذكورة في دلالتها الحسيّة المرتبطة بحياة

الناس و موتهم.

لكن -كما تعرف ذلك بوضوح - أنَّ الصورة الفنّية تشعّ بأكثر من دلالة واحدة. فإذا كان هذا التشبيه قد جعلك تستخلص منه هذه الدلالة المرتبطة بحياة الناس أو قتلهم، فإنّه - أي التشبيه ـ يجعلك في الآن ذاته مستخلصاً دلالات أُخرىٰ. و من هـذه الدلالات : ترتّب الثواب أو العقاب على عملية القتل أو الإحياء، بمعنىٰ : أنّ القاتل للنفس بغير حقّ سوف يتحمّل مسؤولية القتل الذي يحصل من الآخرين، نتيجة التقليد أو العدوى المشار إليها، و أن المحيي للنفس سوف يحصل على الثواب الجمعي ممن أحيوا الناس، بصفته سبباً للعملية المذكورة، أي : بصفته قد سنّ سنّة صالحة يقتدي الآخرون بها.

و من الدلالات الأُخرى التي يمكنك أنْ تستخلصها من التشبيه المذكور، هي : القتل أو الإحياء في دلالتيهما العباديتين، مضافاً إلى دلالتيهما الحسيّين. و هذا ما أشار الإمام الصادق عليه السّلام إليه عندما أوضح بأنّ أفضل الممارسات هي إنـقاذ الإنسـان مـن الضلال، أي : أنّ من أنقذ نفساً من الضلال إلى الايمان فكأنّه أنقذ الناس جميعاً، و من أضلّ نفساً فكأنّما اضلّ الناس جميعاً، سواءٌ أكان الإنقاذ أو الإضلال في صعيد السـلوك، أو صعيد الثواب و العقاب. ففي مستوىٰ السلوك : إذا قدّر لك أن تحيي نفساً من الضـلال، حينئذٍ تكون قد سننت سنّةً صالحة يقتدي بها الآخرون، حيث إنّ الآخر نفسه سوف ينقذ سواه أيضاً، و هكذا. و في مستوىٰ الجزاء: سيترتّب ثواب الجميع على عملك المشار إليه.

إذن : جاء هذا التشبيه (من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنّما قـتل الناس جميعاً، و من أحياها فكأنّما أحيا الناس جميعاً) مصحوباً بجملة من الأسرار الفنّية الممتعة، حيث تضمّن أكثر من دلالة، و حيث أفصح عن أشدّ الحقائق خطورةً، و نعني بها : الآثار الاجتماعيّة و الأُخروية التي تترتّب على سلوك واحد هو : القتل لنفس أو الإحياء لنفس، أو الإنقاذ لنفس من الضلال أو العكس، حيث تنسحب خطورة مثل هذا السلوك ليس على صعيد فردي و دنيوي فحسب، بل على صعيد الناس جميعاً، و على صَـعيد الجزاء الأُخروي، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿فترى الذين في قلوبهم مرض يسارعونَ فيهم يـقولون نـخشىٰ أن تصيبنا دائرة فعسى اللّه أن يأتي بالفتح أو أمرٍ من عنده فيصبحوا على ما أسرّوا في أنفسهم نادمين﴾ [١]

هذه الآية تتحدّث عن المنافقين، و تتحدّث عن اليهود و غيرهم من أعداء الإسلام، ممن نهى اللّه تعالى عن موالاتهم و اتّخاذهم أولياء لهم.

إنّها تتحدّث عن المنافقين الذين اتّخذوا أعداء الإسلام أولياء لهم، بحجّة أنّهم –أي اليهود و غيرهم من الأعداء – من الممكن ذات يوم أن ينتصروا فيصيب المنافقين الأذىٰ منهم. هذا الموقف من المنافقين، قد رسمه النصّ القرآني الكريم من خلال صورةٍ رمزية أو استعارية أو تمثيليّة، هي قوله تعالى (في قلوبهم مرض).

إنّ المرض ـ كما هو واضح لديك ـ يُطلق عادةً عـلى المـرض الجسمي، و كـذلك (النفسي) و (العقلي)... الخ، إلّا أنّ القرآن الكريم نـقل أوّلاً : الدلالة الجسـمية إلى دلالة نفسية، فخلع سمة (المرض) على ما هو (نفسي)، مشيراً بذلك إلى الاختلال أو الاضطراب الذي يصيب النفس الإنسانية، ثمّ نقل ما هو نفسي و خلعه على جارحةٍ محدودةٍ هـي (القلب)، فقال تعالى (في قلوبهم مرض). و بهذا النقل الفنّي لكلٍّ من (المرض) و (القلب)، قدّم لنا صورة فنّية مزدوجة، أي الازدواج بين عبارتي (المرض) و (القلب) بصفة أنَّ كلّاً منهما رمزٌ أو استعارة أو تمثيل لشيء آخر غير دلالتهما اللغوية. أمّا (المرض) فقد عرضنا مدىٰ دلالته النفسية. و أمّا القلب فهذا ما نعرض له الآن.

إنّ «القلب» موقع عضوي من الجسم، و المرض الجسمي يصيب أحـد المـواقـع. فالقلب – بصفته العضوية ـ قد يصيبه المرض العضوي. لكن : ما تجدر ملاحظته هنا أنّك تجد أنّ النص القرآني الكريم و قد سلخ كلّاً من القلب و المرض دلالتيهما العضويتين، وأكسبهما دلالتين نفسيتين – كما قلنا، إنّما صنع ذلك فلأنّ الموقع العضوي للقلب، دون سواه من أعضاء البدن، يحمل دلالة خاصّة، أو لنقل : إنَّ الموقع العضوي للقلب (من حيث

١ـ المائدة / ٥٢.

وظائفه) يحتلّ أهمّية تختلف عن سواها من الأعضاء.

فالسمع و البصر مثلاً يحتلّان موقعاً عضوياً مهمّاً أيضاً. (كما هو ملاحظ في آيات كريمة تشير إلى السمع و البصر و الفؤاد) و كونها مسؤولة عن تصرفات الإنسان، إلّا أنّك تلاحظ بأنّ (القلب) يفوق البصر و السمع أهمّية، لماذا ؟ السبب واضح، و هو : أنّ القلب هو مركز الحيوية للجسم، إنّه مركز الحركة، النبض، الاستمرارية، و حينئذٍ فإنّ إكسابه حيوية نفسية - من خلال أهمّية حيويّته العضوية - يظلّ حاملاً مسوغاته الفنية دون أدنى شكٍّ. وبالرغم من أنّ (المخ) مثلاً هو الجهاز الذي ينطلق منه الإدراك، إلّا أنّ (الوجدان) أو (المشاعر) في تفاعلاتها مع الجهاز الإدراكي، تظلّ هي البؤرة التي يتحدّد من خلالها سلوك الإنسان. و لذلك يظلّ القلب هو البؤرة التي يتحدّد سلوك الإنسان من خلالها.

و الآن : إذا أدركت هذه الأهمّية للقلب (من حيث صلته بوجدان الشخص)، ووصلت ذلك بظاهرة «المرض النفسي» الذي يصيب الوجدان، حينئذٍ أمكنك أن تدرك بوضوح، أنّ النص يريد أن يقول : إنّ في وجدان المنافق لمرضاً وجدانياً، أي : أنّ وجدانه لا يتحرّك بالنحو السليم، بل هو مختلٌّ، مضطرب، غير متوازن. و لأنّه كذلك، نجده يسلك سلوكاً شاذاً هو : الموالاة لأعداء اللّه تعالى، لماذا؟ لأنّه يخيّل إليه - بسبب المرض النفسي المذكور - أنّ الأعداء من الممكن أن ينتصروا ذات يومٍ، فيصيبه أذاهم.

لكن : أمثلة هذا التصوّر المريض (بسبب من عدم سلامة الجهاز النفسي للمنافق) قد ردّها النصّ القرآني الكريم، حينما عقّب على تصورات المنافقين قائلاً (عسىٰ اللّه أن يأتي بالفتح أو أمرٍ من عنده فيصبحوا على ما أسرّوا في أنفسهم نادمين). أي : أنّ النصر بيداللّه تعالى، حيث إنّ بمقدوره تعالى أن ينصر المسلمين - و ليس أعداءهم كما خيّل للمرضى المنافقين - و حينئذٍ يندم هؤلاء المنافقون على تصوراتهم المشار إليها. و هكذا نجد، أنّ الصورة الفنّية (في قلوبهم مرض) جاءت في تركيبةٍ رمزيةٍ تشعّ بدلالات في غاية الإمتاع الفنّي، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى ﴿و إذا جاءوكم قالوا آمنّا و قد دخلوا بالكفر و هم قد خرجوا به و اللّه

أعلم بما كانوا يكتمون * و ترى كثيراً منهم يسارعون في الإثـم و العـدوان و أكـلهم السحت لبئس ما كانوا يعملون﴾[١].

في هذا النصّ القرآني الكريم ثلاث استعارات، هي قوله تعالى (و قد دخلوا بالكفر وهم قد خرجوا به) و قوله تعالى (يسارعون في الإثم و العدوان) و قوله تعالى (و اكلهم السّحت).

إنّ هذا النصّ يحدثنا عن سلوك المنافقين في زمن النبيّ صـلى اللّـه عـليه و آله. والنفاق - كما تعرف بوضوح - هو إظهار الإيمان و كتمان الكفر. النصّ القرآني الكريم يعرض لنا هنا حقيقة النفاق، و يعرض نماذج من سلوك المنافقين. أمّا حقيقة النفاق فهي إنّهم إذاجاءواإلى المؤمنين قالوا : آمنا، و لكنّهم في الواقع دخلوا بالكفر و خرجوا به، دخلوا بالكفر حينما قالوا للمؤمنين : آمنا، و هم غير مؤمنين بقولهم، و خرجوا بالكفر من عند المؤمنين لأنّ أعماقهم تخالف أفواههم.

هذه الحقيقة التي عرضها النصّ القرآني الكريم من المنافقين، جاءت في تـركيب صوري فنيّ هو : الاستعارة القائلة (و قد دخلوا بالكفر و هم قد خرجوا به). و الاستعارة تتمثل في هذه العبارة في عملية الدخول بالكفر و الخروج به، أي : أنّ النصّ خلع صفة (الدخول) و (الخروج) علىٰ ظاهرة الكفر. خلع صفة حسّية حركية ـ (أي : صفتي الدخول و الخروج) ـ على ظاهرة فكرية هي الكفر. و المهم هو : ملاحظة هذه الإعارة لصـفتي الدخول بالكفر و الخروج به. و هنا يتساءل : ما هو السرّ الفنّيّ لجعل (الدخول و الخروج) صفتين للكفر ؟ و لماذا لم ينتخب صفات غير هاتين العمليتين (الدخول و الخروج) ؟

لاحظ أوّلاً أنّ الآية الكريمة أوضحت بأنّ المنافقين عندما يقولون للمؤمنين (آمنّا)، فإنّما قرنت هذا القول في حالة خاصّة هي :(المجيء إلى المؤمنين). لاحظ من جديد قوله تعالى (و إذا جاءوكم قالوا آمنا) . فإذن : عند مجيئهم يـقولون «آمـنّا»، و المـجيء هـو «الدخول» إلى مقرّ المؤمنين، و حينئذٍ فإنّ مجيئهم أو دخولهم على المؤمنين قد اقـترن

١ـ المائدة / ٦١ ـ ٦٢.

بمجيء أو بدخول (الكفر) مع المنافقين، لأنّهم في الواقع لم يدخلوا بالإيمان حقيقةً، بقدر ما دخلوا بالكفر حقيقة، و هذا ما يفسّر لنا سبب كون الآية الكريمة قد (استعارت) هنا صفة (الدخول بالكفر) ماداموا قد دخلوا على المؤمنين.

و كذلك حينما استعارت الآية الكريمة صفة (الخروج بالكفر) لأنّ المنافقين حينما يخرجون من مقر المؤمنين يكونون قد خرجوا بالكفر أيضاً، حيث إنّ قولهم (آمنّا) عند الدخول لم يكن واقعيّاً، و حينئذٍ يكون الخروج منهم غير واقعي بطريق أولى، لأنّهم عندما يخرجون يكونون قد عادوا إلى واقعهم النفسي و هو الكفر.

و هكذا نجد، كيف أنّ صفة(قد دخلوا بالكفر، و هم قد خرجوا به) قد استعارها النصّ القرآني الكريم، نظراً للسياق الذي وصف عمليّة الدخول على مقرّ المؤمنين و الخروج من مقرّهم، فيكون دخول الكفر و خروجه متناسباً مع البعد المكاني الذي تتمّ من خلاله ملاقاة المنافقين مع المؤمنين.

و لنتجه الآن إلى الاستعارة الثانية، حيث عقّب النصّ القرآني الكريم على سلوك المنافقين المذكور، عقّب عليه قائلاً:(و ترىٰ كثيراً منهم يسارعون في الإثم و العدوان). الاستعارة هنا، تتمثّل في عبارة (يسارعون في الإثم و العدوان).

و لعلّك تلحظ أنّ هذه الاستعارة أيضاً قد خلعت صفة حركيّة على ما هو نفسي. بل أنّها استعارت نفس حركة (المشي) التي لحظتها بالنسبة إلى الاستعارة التي سبقتها. الاستعارة السابقة قالت : إنّ المنافقين يدخلون بالكفر على المؤمنين و يخرجون بالكفر منهم، أمّا الاستعارة الحالية فتقول : إنّ المنافقين يسارعون في الإثم و العدوان و أكل السحت. إنّهم يتحرّكون في رحلة من الكفر و الإثم و العدوان، و يخرجون به في علاقاتهم مع المؤمنين.

إذن : هناك حركة مشتركة هي (المشي) عند المنافقين، إنّهم يمشون إلى المؤمنين بالكفر و يرجعون منهم بالكفر، ثمّ هم (يسرعون) في المشي.

نحو ماذا؟ نحو الإثم و العدوان و أكل السحت. لكن : ما هو الفارق بين كونهم (يسارعون) نحو الإثم و العدوان... الخ، و بين كونهم يدخلون بالكفر و يخرجون به دون

أن يكون الدخول و الخروج مطبوعاً بسمة السرعة ؟ و لماذا يتسمّ مشيهم نحو الإثم والعدوان بالمسارعة ؟ هنا يكمن السّر الفنّي في هاتين الاستعارتين، فما هو السرّ؟

إنّ إضفاء (المسارعة في المشي) إلى الاثم و العدوان و أكل السحت، تعبير واضح عن درجة الانحراف الذي يطبع المنافقين. إنّ تعاملهم مع الإثم و العدوان، و مطلق الانحراف لا يتّسم بكونه عادياً، بل أنّه يجسّد أعلى درجات الانحراف، بدليل أنّهم (يسارعون) إلى الانحراف، يمشون إليه بسرعة، يتلهّفون إليه بشدّة. إنّهم على العكس تماماً من المؤمنين الذين يصفهم اللّه تعالى باستعارة تقول (يسارعون في الخيرات)، فبقدر ما يسارع المؤمنون في الخيرات نجد أنّ المنافقين يسارعون في الانحراف، في الشرور : مثل الإثم، العدوان، أكل السحت.

هنا ينبغي أن تلحظ أنّ النصّ قد انتخب ثلاث سمات انحرافية للمنافقين، و هي : الإثم، العدوان، أكل السحت. (أمّا أكل السحت) فهو استعارة ثالثة في هذا النصّ، نحدّثك عنها بعد قليل، و هي تعني : أكل الشيء المحرّم، و اما الإثم فهو مطلق الانحراف، و أمّا العدوان فهو الانحراف المصحوب بظلم الآخرين، في حين أنّ أكل الحرام مختصّ بظلم ماليّ هو : الرشوة أو غيرها من أشكال التعامل الماليّ المحرّم.

و يعنينا أن نلفت نظرك إلى أنّ انتخاب هذه السمات الانحرافية تظلّ مرتبطة بسلوك المنافق من حيث كونه واحداً من أنماط الشخصية المنحرفة، طالما تعرف بوضوح أنّ أمراض الشخصية متنوعة، فالسرقة، و العدوان و تناول الكحول و المخدّرات... الخ، تمثّل سماتٍ يختصّ بها منحرف دون آخر، و قد تشترك سمتان أو أكثر في شخص. لكن لكلّ شخصية منحرفة سمات تتمركز حول بؤرة محدودة، و منها سمة (النفاق) التي تحوم على إظهار، غير ما هو في الباطن، بحثاً عن المكتسبات الاقتصادية و المواقع الاجتماعية وغيرها.

و يمكنك أن تربط بين شخصية المنافق التي تبحث عن مكتسبات اقتصادية و اجتماعية، و بين كونها تسارع في الإثم و العدوان و أكل الحرام. أمّا أكل الحرام فمن الوضوح بمكان كبير من حيث علاقته بالمكسب الاقتصادي، و أمّا العدوان، فهو تعبير

واضح أيضاً عن الرغبة الحادّة إلى المال و إلى الموقع الاجتماعي أيضاً، حيث أنّه سلوك خاصّ في الحصول على المال و الموقع، فما دام المال أو الموقع لا يحصل بطرقه المشروعة، فحينئذٍ يمارس المنحرف وسائل أخرىٰ كالقوّة أو الخداع و غيرهما من أجل الحصول على المال أو الموقع، فيكون المنافق حينئذٍ (عدوانياً) كما وصفه النصّ القرآني الكريم.

أمّا الإثم بصفته مطلق الانحراف، فقد خلعه النصّ على المنافقين - كما نحتمل ذوقياً و فنّياً - من حيث كونه عنواناً أو جذراً نفسياً يترك فيه كلّ المنحرفين، كفاراً ومنافقين و فسقةً... الخ، و لذلك تلحظ أنّ النصّ جعل هذه السمة في المقدمة، حيث وصفها بالعدوان، ثمّ بأكل السحت. و هذه السمة الأخيرة (أكل السّحت) بصفتها أهم معلم لهؤلاء المنافقين، ختم بها النصّ حديثه عن سمات المنافقين، من حيث ارتباطها بالمكسب الاقتصادي الذي يظلّ واحداً من أبرز البواعث إلى النفاق في تلك الحقبة المعاصرة لرسالة الإسلام.

اخيراً : نحدّثك عن الاستعارة الثالثة في النصّ القرآني الكريم. و هي قوله تعالى (وأكلهم السّحت). ترىٰ : ما هي الاستعارة هنا ؟ الاستعارة هنا هي (الأكل)، أمّا (السحت) فهو الحرام من المال، أو الرشوة بخاصّة أو سواها من موارد خاصّة ذكرها المفسّرون على تفاوت فيما بينهم، إلّا أنّ كونها (رمزاً) للرشوة في الحكم، يظل هو المرجّح عند المفسّرين.

لكن : ما نحرص على ابرازه هنا، هو : أن نلفت نظرك إلى أنّنا في الواقع أمام صورة فنّية مزدوجة تتركّب من الاستعارة و الرمز. أمّا الاستعارة فواضحة، و هي (الأكل) حيث خلع النصّ على آخذ المال على الحكم، سمة (الأكل)، و قد سبق أن أوضحنا - عند حديثنا عن صور استعارية سابقة - سرّ الاستعارة التي تخلع على أخذ المال بغير حقّ سمة (الأكل) نظراً للرابطة بين المال و بين الإفادة منه في إشباع أشدّ الحاجات الحيويّة لدىٰ الإنسان.

لذلك، لا نحدّثك بجديد عن هذه الاستعارة، و إنّما نلفت انتباهك على صلة هذه الاستعارة بالصورة الفنّية الأُخرىٰ (السحت)، حيث قلنا : إنّ هذه الصورة هي (رمز) لشيء

آخر، فما هو هذا الشيء؟

النصوص اللغوية تقول : بأنّ (السحت) هو : استئصال الشيء، و تشير إلى أنّ المعدة التي لا تشبع تطلق عليها السمة المذكورة ؟ و هذا يعني أنّ (السحت) يرمز هنا إمّا إلى المال المستأصل أساساً بحيث لا يعود بنفعٍ أبداً على صاحبه، و إمّا يرمز إلى ماله صلة بمن يأكل و لا تشبع معدته، حيث لا فائدة من الأكل، ففي الحالين نواجه رمزاً مكثّفاً غنّياً بالأسرار الفنّية المدهشة.

إنّ الدهشة الفنّية التي ندعوك إلى التأمل فيها بدقّة هي : أنّ هذا الرمز (السحت) قد استخدم بصورة ازدواجية أيضاً، فقد نقل النصّ دلالته اللغوية التي هي (الاستئصال) إلى رمز آخر هو (الأكل) من دون شبع، حيث قلنا : إنّ من جملة استخدام هذه العبارة هو أنّها تطلق على من لا تشبع معدته من الأكل. و هنا ينبغي أن تلحظ معنىٰ (ازدواجية) الرمز، حيث قال النصّ (و أكلهم السحت)، أي أنّه ربط بين (الأكل) الذي هو (استعارة) للمال المأخوذ بغير حقّ، فجعل هذه الاستعارة في الوقت نفسه (رمزاً) لمن يأكل و لا يشبع، فجاءت الصورة (مزدوجة) من جانبين، فهي تجمع بين الاستعارة و الرمز من جانب، ثمّ تجمع بين الرمزين اللذين أوضحناهما من جانب آخر.

و إذن : كم تبدو هذه الصورة – على بساطتها – مدهشة، و معجزة فنّياً. هذا ما يحملنا على أن ندعوك جديداً للتأمّل فيها، حتّى تستكشف مدىٰ أسرارها المدهشة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و قالت اليهود يداللّه مغلولة غلّت أيديهم﴾ [١]

لو تأمّلت هذه الصورة الفنّية، لوجدت أنّها تنطوي على استعارة تبدو و كأنّها كلام شائع على ألسنة الناس، بخاصة أنّها وردت على لسان اليهود، ممّا يعني أنّ الاستعارة هي ليست من كلام اللّه تعالى، بل هي من كلام اليهود، فيما نقله اللّه تعالى إلى المستمع.

١ـ المائدة / ٦٤.

لكن، ينبغي أن تضع في ذهنك، أنّ النقل لكلام الآخر على قسمين، أحدهما هو : أن ينقل لك شخص كلاماً بنصّه دون أي تغيير في صياغته، و الآخر هو : أن ينقل لك كلاماً بالمعنىٰ، أي ينقل لك محتوىٰ كلامه بعد أن يصوغه بصياغته الخاصّة، لاحظ مثلاً في سورة الجن، كيف ان النصّ القرآني الكريم، ينقل حيث قالوا : ﴿انّا سمعنا قرآناً عجباً * يهدى إلى الرشد﴾ [١] و لكن النصّ القرآني الكريم في سورة الأحقاف ينقل لنا محاورة الجنّ بهذا النحو ﴿إنّا سمعنا كتاباً أُنزل من بعد موسى مصدّقاً لما بين يديه يهدي إلى الحقّ... إلخ﴾ [٢].

لاحظ في المحاورة الأولى ذكر النصّ عبارة «قرآناً عجبا»، و لكنّه في المحاورة الأخرى ذكر عبارة (كتاباً)، فذكر عبارة (الكتاب) بدلاً من (القرآن)، و حذف الصفة (عجباً)، و أضاف إليها عبارات أُخرىٰ لم ترد في المحاورة الاولى، و هذا يعني أن النصّ القرآني الكريم لا ينقل دائماً نصّ المحاورات بل ينقل معناها، كما لا ينقل تمامها، بل ينقل ما يتناسب مع الموقف أو الموضوع أو السياق الذي وردت المحاورة فيه، في هذه السورة الكريمة أو تلك.

و قد تسأل قائلاً : لماذا لا ينقل النصّ القرآني الكريم نفس المحاورة التي تجري بين الناس أو الملائكة أو غيرهم ؟

هناك جملة من الأسرار الفنّية، نعرضها لك تباعاً لتتبيّن السبب في عدم نقل المحاورة بين الناس بنصّها.

منها : أنّ اللغة تختلف من جنس إلى آخر، فلغة الملائكة و الجنّ غير لغة البشر.

و منها : أنّ اللهجات مختلفة أيضاً في صعيد اللغة الواحدة.

و منها : أنّ كلام البشر يختلف بعضه مع الآخر، فقد يتكلمون بمعنى واحد و لكنّهم يصوغون الكلام بصياغة تتفاوت من واحدٍ لآخر، أو جماعة إلى أُخرىٰ، فمثلاً إذا قدّر لك أن توجّه سؤالاً إلى مجموعة من الناس قد اجتمعوا في قاعة خاصّة، و تخاطبهم قائلاً : هل

١ـ الجن / ٢ ـ ١.

٢ـ الأحقاف / ٣٠.

تحبّون أن نلقي عليكم محاضرة عن بلاغة القرآن الكريم ؟ حينئذٍ ستواجه أجوبة متماثلة في المعنىٰ، ألا أنّ كلّ واحد أو جماعة من الحاضرين يصوغ جوابه بصياغة خاصّة، كأنْ يقول أحدهم أو جماعة من الحاضرين : نعم (نرغب في ذلك)، و يقول آخر : بلىٰ، نحب ذلك، و يقول ثالث : نحن نميل إلى مثل هذه المحاضرة، و يقول رابع :كلّنا يريد الاستماع إلى محاضرتكم في بلاغة القرآن. و يكتفي خامس بقوله نعم، و يقول السادس : لا بأس بذلك... إلخ.

لاحظ كيف أنّك تواجه ستَّ صياغات متفقة في المعنى و لكنّها متفاوتة في الصياغة، مضافاً إلى ذلك أنّ بعض هذه الأجوبة مجملة و بعضها الآخر مفصّل، و بعضها الثالث ركيك العبارة، و البعض الرابع متين العبارة... الخ. و في مثل هذه الحالة، هل يحسن بك أن تنقل جميع العبارات، في حالة كونك قد استهدفت أن تنقل إلى محدّثك مدىٰ ردّ الفعل أو الاستجابة التي صدرت عن الحاضرين حيال بلاغة القران الكريم؟ أمْ أنّك تكتفي بالقول بأنّ إجاباتهم كانت إيجابية، أو تكتفي بالقول بأنّهم أجابوا قائلين : نرغب في الاستماع إلى بلاغة القرآن؟ لا شكّ، أنّك ستكتفي بأن تنقل مضمون أجوبتهم المتماثلة، و تصوغها بعبارة فنّية خاصّة تتناسب مع حرصك على صياغة الكلام الجميل فنيّاً، و تتناسب مع حرصك على أنْ تنقل من الأجوبة ما يتوافق مع الهدف الذي تريد إيصاله إلى محدّثك.

و هكذا، نجد أنّ القرآن الكريم ينقل لنا محاورات الآخرين، وفقاً لما يتطلّبه السياق الفنّي و الموضوعي، و ليس وفقاً للمحاورات بنصّها.

و كما لحظت فإنّ الذي يعنينا من المحاورة هو : مضمونها الفني أو صياغتها الصورية. الصورة هي - كما حدّثناك عنها ـ «استعارة»، و لكنّها - في الحين ذاته - تنطوي على صورة أُخرىٰ هي «الصورة الرمزية»، و نحن نميل إلى أن نطلق على أمثلة هذه الصورة مصطلح (الرمز) بدلاً من مصطلح (الاستعارة). و السبب في ذلك هو أنّ هذه الصورة ترتبط بالحديث عن اللّه تعالى، و هو منّزه عن التجسيم دون أدنىٰ شك، و لذلك حتّى في صعيد الاستعارة، ينبغي أن نتحفّظ في كلامنا، فلا نقول : إنّ هذه الصورة

استعارية، قد استعارت لله تعالى يداً، بل نقول : إنّ هذه الصورة (رمزية) أو (إشـارية)، حتّى نتحاشىٰ بذلك الوقوع في أيّةِ شبهة تجسيمية في صياغة كلماتنا.

و أظنّك تتساءل : ما هو الفرق بين الاستعارة و الرمز ؟ و هل أنّ (الرمز) لا يشير إلى شبهة (التجسيم) التي ترد في مصطلح الاستعارة ؟

نجيبك على تساؤلك المذكور، فنقول :

إنّ (الرمز) هو إشارة لشيء آخر، فكما أنّ الضوء الأخضر أو الأحمر مثلاً هو إشارة إلى السير أو التوقّف، كذلك فإنّ (اليد) هي إشارة إلى (العطاء)، و ليست هي العطاء نفسه، ولا إعارة لصفتها، لأنّ الإعارة لا تنفي صفة شيء عن آخر، بل تتناول الصفتين، ممّا يعني أنّ شبهة التجسيم، تظل في الصورة الاستعارية، بينما تنتفي نهائياً في الصورة الرمـزية مادام الرمز هو مجرّد إشارة لحقيقة اخرىٰ، كما أوضحنا.

و الآن : ما هو المقصود من الصورة التي نقلها النصّ عن الإسرائيليين في محاورتهم (يداللّه مغلولة)؟ النصوص المفسّرة تقول : إنّ اليهود كانوا في رفاه اقتصادي مـلحوظ، لكن بسبب انحرافاتهم التي لا حدود لها، كفّ اللّه تعالى عنهم هذه النعمة، ممّا حـملهم على أن يجرأوا بأمثلة ذلك الكلام غير اللائق.

هنا ندعوك لملاحظة ما قلناه، من أنّ النصّ القرآني ينقل المعنىٰ و ليس اللفظ، حيث تشير النصوص المفسّرة إلى أنّ أحد اليهود نطق بهذه العبارة ؟ بينا قال النصّ (و قـالت اليهود يداللّه مغلولة)، و من الممكن – كما يشير المفسّرون – أنْ يكون اليهود قد رضوا بهذا الكلام غير اللائق، فعاقبهم اللّه تعالى على هذا الرضىٰ بالعوز الاقتصادي، و من ثمّ جعلهم بمثابة من ينطق بتلك العبارة، و نقل عنهم أنّهم (قالوا يداللّه مغلولة)، و هذا يعني أنّ النصّ نقل كلاماً لم يقله اليهود جميعاً، بل رضوا به عند ما نطق أحدهم به، أو نقل كلاماً قد اضمروه في أعماقهم، أو نقل كلاماً يمكن أن يكونوا قد ردّدوه بالفعل، و لكن في الحالات جميعاً، لا نستبعد أن يكون مضمون كلامهم هو : ما نقلته الآية الكريمة عـنهم، دون أن يكون ذلك (نصّاً) كما قلنا.

و أيّاً كان الأمر، فإنّ الصورة الرمزية المذكورة قد عقّب عليها النصّ قائلاً (غـلّت

أيديهم)، ثمّ عقّب علىٰ ذلك أيضاً بصورة (رمزيّة) أُخرىٰ هي قوله تعالى (بل يداه مبسوطتان ينفق كيف يشاء).

إذن : نحن الآن أمام صورتين رمزيتين - غير الصورة الأولىٰ - و هما قوله تعالى (غُلّت أيديهم)، و قوله تعالىٰ (بل يداه مبسوطتان) فلنتحدّث - إذن - من هاتين الصورتين.

الصورة الأولى (غُلّت أيديهم) هي : جواب عن الصورة السابقة (يداللّه مغلولة)، أي : أنّ أيدي اليهود هي المغلولة في الواقع، نظراً لكونهم مشهورين بالبخل، مضافاً إلى شهرتهم في السمات الانحرافية الأُخرىٰ، كالعناد و الجبن و العدوان و الغدر... الخ. لكن : لندع هذه الصورة، لنحدّثك عن الصورة الأُخرىٰ التي تقف مضادّةً لما تجرّأوا به على اللّه تعالى، ونعني بها صورة (بل يداه مبسوطتان، ينفق كيف يشاء).

هنا، وقف كثيرٌ من المفسّرين متفاوتين في تفسير المقصود من (يداه مبسوطتان) أي: حيال هذه الصورة التي (رمزت) إلى (التشبيه) في العبارة (يداه مبسوطتان). فعبارة الأفراد (أي : اليد) من الممكن أن تكون رمزاً للجود، أو النعمة، أو التملّك... إلخ، حيث يشير المفسّرون إلى عبارات من نحو (الفلان يد عليّ) أي : نعمة، و نحو (الفلان يد) أي : قوّة، و نحو (بيده الدار) أي : في ملكه... الخ. لكن بقرينة قوله تعالى (يداه مبسوطتان، ينفق كيف يشاء)، نستنتج بأنّ المقصود هو (الجود)، و ليس ما ذكره بعض المفسّرين من الإشارة إلى النعمة و القوّة و الملك. إلّا أنّ الأهمّ من ذلك، هو : أنّ قوله تعالى (يداه مبسوطتان) يظلّ (صورة رمزية) كما قرّرنا، و ليس استعارةً كما قرّر بعض المفسّرين، بخاصّة أنّ (تثنية اليد) تحملنا على أن نحرص على عدِّها (رمزاً) للأسباب التي ذكرناها قبل قليل، و لأسرار أُخرىٰ نبدأ بتوضيحها الآن.

لاحظ : أنّ يدي الإنسان هما اللتان تنفقان. و مع أنّ (اليد الواحدة) من الممكن أن تعطي المال، كما لو أعطيت بيمينك مالاً لشخص آخر، إلّا أنّ اليدين، و ليس اليد الواحدة تظلّان أكثر تعبيراً و إفصاحاً عن كثرة الجود، بصفة أنّهما عندما تقدّمان المال، إنّما تعبّران عن أشدّ الحالات سخاءاً بحيث تقدّمان أكثر ما يمكن تقديمه.

و هذا كلّه بالنسبة إلى سلوك البشر في تقديمه المال و غيره. إلّا أنّ النصّ نقل هذه الظاهرة من صعيدها البشري إلى صعيدها الغيبي، نقلها إلى اللّه تعالى حيث لا حدود لمعطياته. فرمز بهما ـ و هو تعالى منزّه عن التجسيم ـ إلى المعطيات في أوسع أشكالها التي لا حدود لها، ثم قيّدها بعبارة (كيف يشاء)، حتّى يرمز بها إلى أنّه تعالى لا يمنح هذه المعطيات إلّا لمتطلبات (الحكمة). أنّه تعالى منح الإسرائيليين نعماً كثيرة، و كلّهم تنكّروا لها و كفروا بها. أنّه تعالى منحهم ذلك لاستدراجهم. لكن : بما أنّهم كفروا بها، حينئذٍ سحب عنهم تلكم النعم.

إذن : جاءت الصورة الرمزية (بل يداه مبسوطتان، ينفق كيف يشاء) تعبيراً عن دلالات (رمزية) متنوعة، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿و لو أنّهم أقاموا التوراة و الإنجيل و ما أُنزل إليهم من ربّهم لأكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم منهم أُمّة مقتصدة و كثير منهم ساء ما يعملون﴾ [1]

إذا تأمّلت هذه الآية الكريمة، لحظت أنّها تتضمن واحدة من الصورة الفنّية التي تنتسب إلى (الرمز). و الرمز – كما أوضحناه في أحاديث سابقة – يعني أنّه إشارة شيء لشيء آخر، إشارة شيء محدود لأشياء غير محدودة. الرمز هنا هو قوله تعالى (لأكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم)، فعبارة (من فوقهم) و عبارة (من تحت أرجلهم) صورتان رمزيتان تشيران إلىٰ شيء آخر. فما هو هذا الشيء الآخر ؟

لكن قبل ذلك ينبغي أن نحدّثك عن ظاهرة (الأكل) أوّلاً ثمّ علاقتها بعبارة (من فوقهم) و عبارة (من تحت أرجلهم). كما انه ينبغي أن نحدّثك قبل ذلك عن السياق الذي وردت فيه هذه الصورة الرمزية.

الآية الكريمة تتحدّث عن أهل الكتاب و موقفهم من رسالة الإسلام. (و لو أنّ أهل الكتاب آمنوا و اتّقوا لكفّرنا عنهم سيئآتهم و لأدخلناهم جنّات النعيم). إنّها تتحدّث عن

١ـ المائدة / ٦٦.

الجزاء الأُخروي الذي يترتّب على سلوك الكتابيين يهوداً و نصارىٰ. إنّهم لو آمنوا أوّلاً ثمّ مارسوا التقوىٰ، لدخلوا الجنّة، هذا في الحياة الآخرة، و أمّا في الحياة الدنيا، فإنّهم يأكلون من فوقهم و من تحت أرجلهم، لو آمنوا باللّه تعالى و لو مارسوا التقوىٰ. لكن ـ كما قلنا ـ ينبغي أن نعرف ما هو المقصود من الأكل من فوقهم و من تحت أرجلهم ؟ هل هو مجرّد الحصول علىٰ الطعام ؟ و إذا كان الأمر كذلك، فهل أنّ المقصود من الأكل من فوقهم، هو : أكل الثمار التي تتدلّى فوقهم؟ و هل المقصود من الأكل من تحت أرجلهم، هو : أكل الحبوب أو غيرها من الاطعمة التي تستلقي على الأرض مثلاً ؟

هذا واحد من الإيماءات التي يرمز بها الأكل من فوقهم و من تحت أرجلهم، إنّ المزروعات بعضها يتدلّى من فوق، و بعضها يتوسّط قامة الرجل ـ أي بين يديه ـ و بعضها الثالث ينبسط على الأرض. و حينئذٍ، فإنّ المتلقّي قد يتساءل قائلاً : لماذا قد انتخب من المزروعات ما هو فوق و ما هو تحت رجل، و لم يذكر ما هو بين يدي الشخص مثلاً ؟ حينئذٍ سيواجه المتلقّي استنتاجاً آخر هو : أنّ المقصود من الفوق هو ما ترسله السماء من الأمطار، و المقصود من «تحت الأرجل» ما ترسله الأرض من المزروعات. فالأمطار توفّر الماء للشرب مثلاً كما أنّها تمدّ الأرض بما يسعفها من إعطاء الثمرات. و الأرض تمدّ الإنسان بكل معطياتها الزراعيّة.

و ممّا يساعدنا على تعزيز الاستنتاج الأخير هو ما نلحظه في آية اخرىٰ مثلاً حينما تقول (و لو أنّ أهل القرىٰ آمنوا و اتّقوا لفتحنا عليهم بركات من السماء و الارض)، فأنت تلحظ هنا أنّ الآية الكريمة تشير إلى أنّ اللّه تعالى يفتح على أهل القرىٰ بركاتٍ من السماء و الأرض، و هذا يعني أنّ المقصود من قوله تعالى في الصورة الرمزية التي نتحدّث عنها (لأكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم) أنّ (الفوق) هو السماء بقرينة الآية الأخيرة، وليست الثمرات المستدلية، و أنّ المقصود من السماء هو (المطر) كما هو واضح.

إذن : المقصود من قوله تعالى (لأكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم) هو : لأكلوا من السماء و من الأرض. أي، أنّك تواجه الآن (رمزاً) هو (الفوق) و (التحت) ليشير إلى دلالة السماء و الأرض. و لكنّك أيضاً – و هذا ما يثير الدهشة الفنّية حقّاً – تواجه رمزاً تفريعيا

آخر هو: «السماء» و «الأرض» حيث ورد هذان الرمزان في آية قرآنية أُخرىٰ، ممّا يدفعنا إلى توضيح أمثلة هذه الرموز التي تتبادل التفسيرات فيما بينها.

المألوف في الصور الفنّية و في صياغتها، أنّها تفسّر في ضوء الدلالة التي ينتزعها المتلقّي من داخلها، ففي قوله تعالى مثلاً (يخرجهم من الظلمات إلى النور) يرمز إلى الإيمان و الهداية و الحقّ... الخ. إلّا أنّ النصّ القرآني الكريم لا يقف بنا عند هذه الخصيصة للرمز الفنّي، بل يتجاوز بنا إلى خصائص فنّية أُخرىٰ، منها: أن يكون التفسير الفنّي لهذا الرمز أو ذاك، مرتكناً إلى ما هو (خارج) من دائرته، بحيث تقوم صورة رمزية أُخرىٰ بإلقاء الضوء على الصورة الرمزية الاولى. و نواجه حينئذٍ مرحلة ثالثة من تفسير الرمز، و هي: استخلاص دلالة واحدة لكلٍّ من الرمزين: الداخلي و الخارجي.

و هذا ما لحظته بوضوح في صورة (لأكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم)، حيث فسّرت هذه الصورة الرمزية صورة أُخرىٰ هي (لفتحنا عليهم بركات من السماء والأرض)، أي: أنّ (الأكل من فوق) و (الأكل من تحت الرجل) فُسّرت من خلال صورة رمزية أُخرىٰ، هي (بركات من السماء و الأرض)، بحيث كشفت هذه الصورة الرمزية الأخيرة عن أنّ المقصود بالأكل من الفوق هو «الأكل من السماء»، و أنّ المقصود بالأكل (من تحت الأرجل) هو: «الأكل من الأرض». و يبقى بعد ذلك، أنّك تواجه الآن: الصورتين الرمزيتين «السماء و الأرض» لتستكشف دلالتهما الرمزية.

و استكشاف هذه الدلالة يجعلك تعكس الأمر الآن، أي: أنّك - لكي تفسّر هذه الدلالة الرمزية - يجب أن تستعين بالصورة الأولى (لأكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم) لتفسير الصورة الثانية (بركات من السماء و الأرض). أي: أنّ كلّاً من الصورتين تتبادلان التفسير فيما بينهما. سرّ ذلك: أنّك تواجه صورة أكل و تواجه صورة (بركات). تواجه صورة (الأكل) في قوله تعالى (لأكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم). و تواجه صورة (بركات) في قوله تعالى (لفتحنا عليهم بركات من السماء و الأرض). و بدمجك لهاتين الصورتين بعضها مع الآخر، تصل إلى نتيجة هي: أنّ المقصود من السماء و بركاتها، و من الأرض و بركاتها، ثمّ من الأكل من فوق و الأكل من تحت الأرجل، المقصود من

ذلك هو : مطر السماء و زرع الأرض، و هذا ما يحتاج إلى شيء من التوضيح.

قلنا : إنّ دمجك بين صورتي (لأكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم) و (لفتحنا عليهم بركات من السماء)، يصل بك إلى نتيجة هي : أنّ المقصود من ذلك هو مطر السماء و زرع الأرض. كيف ذلك؟

إنّ بركات السماء إذا كانت مرتبطة بالأكل، حينئذٍ فلا يمكن أن نتصوّر إلّا دلالة واحدة هي أنّ المقصود من ذلك هو : المطر، إلّا في حالات استثنائية مثل إنزال المنّ والسلوىٰ مثلاً، أو إنزال الأكل لمريم عليها السّلام، كما هو صريح الآيات القرآنية الكريمة، و خلا ذلك، فإنّ بركات الأرض لابدّ أن تكون (رمزاً) لشيء، هو : ما يتسبّب في تحصيل الأكل، حيث يتمثّل في ظاهرة الأرض، لأنّها تنبت الزرع.

إذن : لاحظ من جديد، كيف أنّ هذين الرمزين (الأكل من الفوق و من تحت الأرجل) و (بركات السماء و الأرض) قد واكبهما رمزٌ ثالث هو (المطر) و (الأرض)، وكيف أنّ هذا الرمز الثالث قد كشف عن الدلالة المقصودة في هذه الرموز الثلاثة جميعاً، ونعني بها كلّ ما منحته السماء للإنسان من الرزق المرتبط بظاهرة الطعام.

لكن : بقي أخيراً أنْ نعرض لظاهرة الطعام أو الأكل نفسه، حيث يمكنك أن تسأل قائلاً : ما هو السرّ الفنيّ الذي يكمن وراء انتخاب الأكل أو الطعام، في هذ الميدان. ثمّ ما هو التكييف العبادي لمثل هذه الظاهرة التي تربط بين سلوك المنحرفين أو المؤمنين و بين ظاهرة اقتصادية ؟

أمّا التكييف العبادي لها، فيتمثّل في حقيقة اجتماعية هي : أنّ السماء تتدخّل في صياغة الظواهر الاجتماعية في حياة الناس، و هي حقيقة يجهلها علماء الاجتماع الأرضي في دراساتهم عن الظواهر الاجتماعية، و ذلك بسبب عزلتهم عن اللّه تعالى.

و أمّا التكييف الفنّي لانتخاب «الطعام» أو «الأكل» في الصورة الرمزية المشار إليها، فنعرضها لك في شيء من التوضيح.

إنّ «الطعام» أو «الأكل» يشكّل - في سلسلة الحاجات البشرية - أهمّ الدوافع إلحاحاً في تركيبة البشر. نظراً لكونه ـ أي : الطعام ـ هو المقدّم أساساً لاستمرارية حياة

الكائن البشري. يُضاف إلى ذلك أنّ المنحرفين - و هم أهل الكتاب الذين يتحدّث النصّ القرآني الكريم عنهم في هذه الصورة الرمزية - إنّما يتشبثون بالحياة الدنيا و متاعها العابر، و حينئذٍ، فإنّ «الطعام» يشكّل لديهم أهمّ هذه الأمتعة الدنيوية، و مادام الأمر كذلك، فإنّ مخاطبتهم، من خلال أهمّ ما يعنون به، يفسّر لنا واحداً من الأسرار الفنّية في هذا الميدان.

بيد أنّ الأهمّ من ذلك هو : أن نشير بأنّ هذا الرمز (أكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم) قد انتخب مفرداتٍ مدهشة فنّياً، من حيث دلالتها على ظاهرة الأكل من «الفوق» و «تحت الأرجل». إنّ (الفوق) لا يشير إلى مجرّد ما ينزل من السماء، كما أنّ (تحت الأرجل) لا يشير إلى مجرّد ما تنبته الأرض، بل يتجاوز ذلك ليشير إلى دلالات أُخرىٰ تتواكب مع الدلالة المذكورة، منها مثلاً : عنصر «التضاد» بين الفوق و تحت الأرجل، فأحدهما هو ضدٌّ للآخر.

و هذا ما يُضفي جماليته على الصورة الرمزية، لأنّ التقابل بين شيء و آخر يعمّق من الدلالة و يزيد من جماليّة التذوّق الفنّي للنص، كما أنّ (الفوق) الذي قد لا يلتفت الإنسان إليه، و تحت الأرجل الذي لا يبالي به الإنسان، يجعلك ملتفتاً إلى مدىٰ ضخامة العطاء الذي تقدّمه السماء للإنسان، و هو غافل عنه، لا يلتفت إلى ما فوقه و لا إلى ما تحت رجله من العطاء الذي لا يعرف قيمته إلّا عند فقدانه.

إذن : أمكنك أن تلحظ مدىٰ ما انطوت عليه الصورة الرمزية من سماتٍ مدهشة فنّياً، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿يا أ يّها الذين آمنوا إنّما الخمر و الميسر و الأنصاب و الأزلام رجسٌ من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلّكم تفلحون﴾ [١]

تواجهك هذه الآية الكريمة بصورةٍ فنيّةٍ تنتسب إلى ما نطلق عليه اسم (التمثيل).

١ـ المائدة / ٩٠.

والتمثيل -كما مرّ عليك - إيجاد علاقة بين شيئين أحدهما تجسيد أو تعريف للآخر. فلو لاحظت قوله تعالى بأنّ (الخمر و الميسر و الأنصاب رجس) لوجدت أنَّ (الرجس) هو تجسيد أو تعريف أو تمثيل لما هو خمرٌ و ميسرٌ و أنصاب و أزلام.

طبيعيّاً، أنّ (الرجس) معناه (القذارة)، و القذارة -كما تعرف - شيء ماديّ، و لذلك، عندما ينقل النصّ هذه الدلالة الماديّة إلى دلالة معنوية، حينئذٍ نكون أمام صورةٍ (تخيليّة)، أي: أمام صورةٍ فنّية تخلع ما ينتسب إلى شيء مادّي، على ما ينتسب إلى شيء معنوي، حيث خلعت الصورة المشار إليها صفة (القذر) أو (الرّجس) المادّي على ممارساتٍ مثل الخمر و الميسر و الأنصاب و الأزلام.

و هنا قد تسأل قائلاً: أليس الخمر و الميسر أو الأنصاب أو الأزلام عملاً مادياً؟ وحينئذٍ ما هو المسوّغ لأنْ نعتبرها معنوية؟

هذا ما يحتاج إلى شيء من التوضيح.

ينبغي أن تضع في ذهنك أوّلاً أنّ هذه الممارسات الأربع تتفاوت فيما بينها. فالخمر هو عملية شربٍ، و الأنصاب التي تعني (الأصنام) هي عملية تعبّدٍ و همي، و الميسر (و هو القمار) يُعدّ عملية (ألعابٍ) عابثة، و الأزلام ـ و هي السهام التي كان الجاهليون يستخدمونها في قسم الرزق، بحيث يرتّبون الآثار عليها في العمل بالشيء أو عدمه، فضلاً عن أنّها كانت تستخدم في المقامرة أيضاً ـ. هذه الممارسة: تُعدّ بمثابة لعبة و بمثابة عاداتٍ اجتماعية عابثة.

إذن: هذه الممارسات الأربع تتفاوت فيما بينها، فإحداها ممارسة بيولوجية، والأخرى ممارسة عقائديّة، و الثالثة ممارسة لعبية، و الرابعة ممارسة شعائرية. أي: أنَّ بعضها يرتبط برغباتٍ حيوية شاذّةٍ (كالخمر)، و بعضها يرتبط بميول فكرية شاذّةٍ (كعبادة الأصنام)، و بعضها يرتبط بميولٍ جمالية شاذّةٍ (كالقمار)، و بعضها يرتبط بدوافع اجتماعية شاذّة كالأزلام. و هنا ينبغي أن تلحظ أنّ تفاوت أشكالها من حيث ارتباطها بما هو جسميّ و جمالي و فكري و اجتماعي، و كلّ واحدٍ منها هو غير الآخر، إنّما يكشف عن أنّ هذه الميول و الرغبات الشاذّة لا يجمع بينها دافع موحّد، كأن يكون جسمياً مثلاً أو

جمالياً... الخ.

و تبعاً لذلك لا يصحّ أن نقول إنّها مجرّد ممارساتٍ تنتسب إلى دافع خاصّ. و هذا الدافع لابدّ أن يكتسب صفة معنوية بلحاظ خاصٍ، هو: الإشباع المنحرف لرغباتٍ شاذّةٍ متفاوتة فيما بينها من حيث الشكل و من حيث جذرها الجسمي و العقلي و الجمالي والاجتماعي، و لكنّها موحّدة من حيث نمط الميل النفسي إليها و من حيث نمط إشباعه.

و الآن إذا قُدّر لك أن تتبيّن بأنّ هذه الممارسات (الخمر و الميسر و الأنصاب والأزلام) بالرغم من كونها تتفاوت من حيث جذورها و أشكالها، إلّا أنّها تتماثل من حيث الميول النفسية إليها. و هذا ما يجعلها ذات طابع معنوي، أي ذات طابع نفسي هو: الميل النفسي إلى إشباعاتٍ شاذّة. و تبعاً لذلك، حينما تحاول أن تكشف العلاقة بينها وبين الصورة الفنّية التي تصف بأنّ هذه الممارسات (رجس)، حينئذٍ سيتبيّن لك بوضوحٍ أنَّ تلكم الممارسات هي ذات طابع نفسي أو معنوي، و أنّ النصّ القرآني الكريم خلع عليها طابعاً (مادّياً) هو (الرجس).

و السؤال – بعد ذلك – هو: ما هو السرّ الفنّي لمثل هذه الصورة التمثيلية التي وصفت الأعمال المذكورة بأنّها «رجس»، مع أن «الرجس» هو شيءٌ مادّي؟

من الحقائق المعروفة في ميدان التجارب اليوميّة أنّ التعبير عن الحقائق النفسية أو المعنوية يتبلور بشكلٍ أشدّ وضوحاً حينما يعتمد العنصر (الحسيّ)، فأنت مثلاً حينما تريد أن تعبّر عن حالةٍ نفسية خاصّةٍ عندئذٍ تتوسّل بصورةٍ (حسّية) لتقريب دلالتها، فتشبّه حالتك المذكورة بأنّها كالجبل مثلاً. هنا – في الصورة التي نحدّثك عنها – يستهدف النصّ القرآني الكريم أن يوضّح لك سلبية الممارسات المذكورة (الخمر... إلخ)، و سلبية هذه الممارسات تتمثّل في كونها (معصيةً)، و المعصية سلوك نفسي كما هو واضح، و هي تقترن بعدم رضىٰ اللّه تعالى، فتكون بذلك عملاً معنوياً غير مقبول.

و لكي تتّضح بجلاء سلبية تلكم الممارسات و كونها عملاً غير مقبول، حينئذٍ فإنَّ مقارنتها بأشياء حسّيّة غير مقبولة، مثل القذارة او النجاسة، سوف تعمّق و توضّح بشكلٍ أكثر مدىٰ سلبية الأعمال المشار إليها. و في ضوء هذه الحقائق الواضحة تماماً، يمكنك أن

تدرك بوضوح: كيف أنّ (القذر) أو (النجس) يقترن في تصوّر الناس بما هو قبيح و مستهجن و منفّر، كذلك، فإنّ ممارسة الخمر و القمار و عبادة الأصنام... الخ، تُعدّ قبيحةً ومستهجنة و منفّرة، بالنحو الذي أوضحته الصورة التمثيليّة التي تقدّم الحديث عنها.

و الآن إذا أمكنك أن تتبين الأسرار الفنية للصورة التمثيلية (إنما الخمر و الميسر والأنصاب و الازلام رجس من عمل الشيطان)، حينئذٍ ننقلك إلى تكملة هذه الصورة التمثيلية، حيث نجد أنّ النصّ القرآني الكريم قد عقّب على الصورة المتقدّمة بقوله تعالى (إنّما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة و البغضاء في الخمر و الميسر و يصدّكم عن ذكرالله و عن الصلاة فهل أنتم منتهون)

ترىٰ: ما هي الأهمية الفنية لمثل هذا التعقيب ؟

إنّ أيّة صورةٍ فنّية، بما تتضمّنها من إيحاءات متنوعةٍ، تتكفّل ببيان الهدف الذي تنطوي عليه. لكن بما أنّ النصّ القرآني الكريم يستهدف مزيداً من الدلالات، حينئذٍ فإنَّ تعقيبه على الصورة الإيحائية أو الصورة غير المباشرة، باللغة المباشرة، يُعدّ استكمالاً للهدف المذكور. و هذا ما تلحظه بوضوحٍ حينما يقول لك النصّ بأنّ الشيطان يستهدف إيجاد العداوة و البغضاء بين الناس من خلال ممارستهم للخمر و الميسر، و يستهدف صدّهم عن ذكرالله تعالى و عن الصلاة،

هنا، نعتزم أن نوضّح لك جانباً من الأسرار الفنّية الكامنة في التعقيب المشار إليه.

الملاحظ في هذا التعقيب (إنّما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة و البغضاء في الخمر و الميسر و يصدّكم عن ذكرالله و عن الصلاة). الملاحظ هنا، أنّ النصّ قد اكتفى بذكر الميسر و الخمر فحسب دون أن يذكر الأصنام و الأزلام، فماذا يعني ذلك من الوجهة الفنّية ؟

لنعد من جديدٍ إلى الآية الأولى التي تضمّنت الصورة التمثيلية (يا أيّها الذين آمنوا إنّما الخمر و الميسر و الأنصاب و الازلام رجس) فهنا نجد أنَّ الآية الكريمة تخاطب المؤمنين (يا أيّها الذين آمنوا)، و لابدّ أن تعزل حينئذٍ كلّ من ينسلخ من الإيمان بالله تعالى. طبيعياً، أنّ من آمن بالله على نمطين: أحدهما لم يمارس أمثلة هذه الأعمال البتّة

لا في الجاهليّة و لا في الإسلام، مثل محمّد صلّى اللّه عليه و آله و عليّ عليه السلام... إلخ، و الآخر قد يكون ممارساً لبعض منها كالخمر و الميسر مثلاً مقابل أولئك الممارسين لها جميعاً بخاصّةٍ الأصنام و الأزلام. لكن بما أنّ الأصنام و الأزلام يُعدّان في الصميم من السلوك الجاهليّ، حينئذٍ فإنّ ممارستهما،حتّى في أوّل ظـهور الاسـلام سـوف يـعزلهم بالضرورة من المؤمنين، و لذلك لا يشملهم الخطاب، أو على أقلّ تـقدير أنّ المـمارس لعبادة الصنم أو المستقسم بالأزلام يُستبعد تعديل سلوكه، و يُستبعد أن يذكر اللّه تعالى، ويستبعد أنْ يحرص على الصلاة في صورتهما التوحيدية بقدر ما يُمارسهما مصحوبين بمفهوم الشرك، كما هو دأب الكثير من الجاهليين. من هنا يمكننا أن نفسّر السّر الفنّي وراء ذكره تعالى لكلٍّ من الميسر و الخمر من جانب، ثمَّ ربطهما بالذكر و الصلاة من جـانب آخر، ثمّ إشارته إلى كلٍّ من العداوة و البغضاء من جانب ثالث. و هذا الجانب الأخير، أي الإشارة إلى العداوة و البغضاء، وصلتها بالصورة التمثيلية رجسٌ مـن عـمل الشـيطان، يجدر بنا أن نحدّثك عنها، و عن أسرارها الفنّية.

لاحظ : أنّ النصّ القرآني الكريم، قد ذكر كلّاً من الخمر و الميسر. و لاحظ أيضاً أنّه ذكر كلّاً من العداوة و البغضاء مقرونين بالخمر والميسر، ثمَّ عرض كلّاً من الصدِّ عن ذكر اللّه تعالى و عن الصلاة فيما بعد.

إنّ ما نستهدف توضيحه هنا، هو : أنّ النصّ جمع بين الأضرار الدنيوية و الأُخروية المترتّبة على ممارسة الخمر و الميسر. أمّا الأضرار الدنيوية فتتجسّد في بروز العـداوة المترتّبة على ممارسة الخمر و الميسر. أمّا الأضرار الدنيويّة فتتجسّد في بروز العـداوة والبغضاء بين الخمّارين و المقامرين. إنّ شارب الخمر يفقد توازنه العقلي فيعتدي على الآخرين، و إنّ المقامر ليأسىٰ على ماله فيختزن العداء في أعماقه، و هذا من الوضـوح بمكانٍ كبيرٍ. و أمّا الأضرار الأُخروية فلا تحتاج إلى التوضيح مادام الصدّ عن ذكـراللّـه تعالى و عن الصلاة، يتسبّبان في خسارة كلٍّ من الممارس للخمر و الميسر أخروياً. بيد أنّ ما نعتزم توضيحه - من الزاوية الفنية - هو : صلة ذلك جميعاً بالصورة التمثيليّة (رجس من عمل الشيطان).

إنّ (الرجس) كما سبق توضيحه، هو صورة تمثيلية تخلع الطابع الحسيّ ـ أي: القذر ـ على شيء معنوي هو (ممارسات الميسر و الخمر... إلخ)، أي: جعل هـذه المـمارسات مصحوبةً بما هو قبيح مستهجن و منفّر. ألا تجد أنّ البغضاء و العداوة (في صعيد الحياة الدنيوية الصرف)، تجسّد ما هو قبيح و مستهجن و منفّر؟ إنّ (الحاجة إلى الأمن النفسي) تظلّ في القمّة من سلّم الحاجات البشرية التي تحقّق توازن الشخصية، و تقابلها –كما هو واضح لديك – النزعة العدوانية و نزعة الكراهية اللتان تمزّقان الشخصية و لا تسمحان لها بأدنىٰ التوازن نفسياً.

ترىٰ: هل يمكنك أن تتخيّل (رجساً) أو (قذراً) أكثر من العداوة و البغضاء اللـتين تمزّقان كلَّ ما هو ينتسب إلى التوازن و الطمأنينة و الأمن؟ هذا في الحياة الدنيوية. و أمّا أُخروياً، فإنّ عدم ذكراللّه تعالى و عدم الصلاة، لا يحتاجان إلى ربطهما بمفهوم (الرجس)، إذا أدركنا بأنّ الإنسان أساساً قد خلق من أجل ممارسة مهمّته العبادية. إذن: أمكنك أن تتبيّن جانباً من الأسرار الفنّية التمثيلية المشار إليها بالنحو الذي حدثناك عنه.

قال تعالى: ﴿يا أ يّها الذين آمنوا لا تقتلوا الصيد و أنتم حرم و من قتله منكم متعمّداً فجزاء مثل ما قتل من النّعم يحكم به ذوا عدل منكم هدياً بالغ الكعبة أو كفّارة طعام مساكين أو عدل ذلك صياماً ليذوق و بال أمره عفا اللّه عمّا سلف و من عاد فينتقم اللّه منه و اللّه عزيز ذو انتقام﴾ [١]

هذه الآية الكريمة تحدّثنا عن كفّارة الصيد في حالة الإحرام، متمثّلة فـي تـقديم الهدي أو الطعام أو الصوم. و يعنينا منها التعقيب الفنّي الذي يقول عن صاحب الكـفّارة (ليذوق و بال أمره)، حيث يشكّل هذا التعقيب صورة استعارية كما هو واضح. و أنت إذا دقّقت النظر في هذه الاستعارة، وجدتها من الاستعارات المألوفة الواضحة التي يحياها الإنسان في حياته اليوميّة. إنّها ظاهرة (التذوق) للشيء، التذوق للطعام.

لكن، هل خلع النصّ القرآني الكريم ظاهرة (التذوق) على الطعام فعلاً، أم خـلعها

١ـ المائدة / ٩٥.

على ظاهرة أُخرىٰ ؟ لقد خلعها على ظاهرة غير الطعام، خلعها على ظاهرة الجزاء الأخروي، أو الدنيوي، خلعها على ظاهرة جزئية قد يقصد منها الجزاء الذي يلحق صاحب الكفّارة أخروياً، في حالة عدم توبته، أو يقصد منها الجزاء الذي يلحقه دنيوياً، وهو الكفّارة المشار إليها. و في الحالين نواجه صورةً فنّيةً تقول عن الصائد في حالة الإحرام بأنّه (يذوق و بال أمره).

و المطلوب هو : أن تتبيّن أهمّية هذه الصورة التي خلعت طابع (التذوق) - و هو خاص بالطعام - على ظاهرة (الجزاء)، و هو : العذاب الأخروي، في حالة ذهابنا إلى أنّ المقصود هو الجزاء الأُخروي لغير التائب، و في حالة ذهابنا إلى أنّ المقصود هو الجزاء الدنيوي، تكون الصورة الفنية قد خلعت طابع (التذوق) على ظاهرة عباديةٍ هي : الكفّارة ذاتها، الهدي أو الطعام أو الصوم. و المطلوب - نكرّر هذه العبارة - هو أن نتبيّن أهمّية هذه العلاقة بين (التذوق) للأطعمة و بين التذوق للكفّارة.

الواقع : أنّ هذه الاستعارة متداخلة في تركيبتها، أو «مزدوجة» لماذا ؟ سرّ ذلك أوّلاً : أنّها جعلت (الوبال)، و هو العاقبة أو الثقل للشيء بمثابة طعامٍ يذوقه صاحب الكفارة، ثانياً جعلت الوبال أو الثقل - و هو شيء مادّي ـ صفة لما هو نفسيٌّ، أي : الإحساس المؤلم الذي يصدر عن صاحب الكفّارة.

إذا عرفت ذلك، ننتقل بك إلى الحديث عن السّر الفنّي لهذه الاستعارة، فنقول : إنّ النصوص المفسّرة تنشطر إلى رأيين، أحدهما يقول : إنّ صاحب الكفّارة يذوق و بال أمره يوم القيامة في حالة عدم توبته. و الرأي الآخر يقول : إنّ صاحب الكفّارة يذوق و بال أمره في الدنيا، و هو الوبال المترتّب على الكفّارة نفسها، أي : أنّ الكفّارة هي و بال على صاحبها.

و الواقع أنّ كلاً من هذين التفسيرين يقترن بجملة أسئلة تتطلّب جواباً فنّياً، فإذا اتسقت مع التفسير الأول الذي يقول بأنّ صاحب الكفّارة يذوق و بال أمره يوم القيامة في حالة عدم توبته، إذا اتسقت مع هذا التفسير، يمكنك أن تثير سؤالاً هو : أنّ الكفارة هي بمثابة تكفير عن الذنب، و اللّه عزّوجلّ أكرم من أن يعذّب صاحب هذه الكفارة مرّتين.

لكن من الممكن أن نجيب على ذلك : أنّ بعض الممارسات قد تكون كذلك، بخاصّةٍ في حالة عدم التوبة.

و أمّا إذا اتسقت مع التفسير الآخر الذي يقول : إنّ صاحب الكفّارة يذوق وبال أمره في الدنيا، و هو الوبال المترتّب على الكفّارة ذاتها. حينئذٍ يمكنك أيضاً أنْ تثير سؤالاً آخر هو : أنّ ممارسة الكفّارة، سواءٌ أكانت تقديم هديٍ، أو إطعاماً، أو صوماً، إنّما هي عمل عبادي مرغوب فيه، فكيف يصبح وبالاً على صاحبه ؟

الوبال يعني (الشدّة النفسية) التي يُكابدها صاحب الكفّارة، و هي شدّة تختلف عن الشدّة التي يكابدها الشخص في ممارسة مطلق الأعمال العبادية. فالصوم الواجب أو المندوب مثلاً يقترن بشدائد الجوع والعطش، إلّا أنّها شدائد يُثاب عليها صاحبها، من حيث كونها استجابة لطلب اللّه تعالى غير مقرونة بمفهوم العقاب. أمّا الكفّارة فهي ممارسة عبادية أيضاً - كما لو صام صاحب الكفّارة و كابد العطش و الجوع - و لكن هذا الصوم مقرون بكونه (عقاباً)، و ليس طلباً للثواب. و هذا هو الفارق بينهما، و في ضوء هذا الفارق يمكنك أن تتبيّن السّر الفني لهذه الاستعارة التي جعلت كفّارة الصائد في حالة الإحرام، يذوق وبال أمره، و عاقبة ممارسته لعملٍ غير مرغوب فيه و هو عدم الإحرام، على نحو ما أوضحناه.

بقي أن نعرف السرّ الفنّي لهذه الاستعارة التي انتخبت عنصر (التذوق) دون غيره بالنسبة لوبال الكفارة. أي : لماذا جُعلت الكفارة بمثابة طعامٍ يتذوقه صاحب الكفّارة. قد تقول : إنّ الصيد في حالة الإحرام من الممكن أن يرتبط بعملية الأكل أو الطعام مثلاً. لكن من الممكن أن يكون الصيد من أجل هدف جمالي مثلاً، مضافاً إلى ذلك، تجد - في نصوص قرانيةٍ أخرىٰ - أنّ «التذوق» قد يكون استعارةً لأشياء أخرىٰ مثل النصوص القرآنية التي تسخر من المنحرفين بأن (يذوقوا) من عذاب جهنّم مثلاً (أعاذنا اللّه و أياك منها). و في ضوء هذه الاحتمالات، ينبغي أن نبحث عن سرّ غير السّر المرتبط بكون الصيد هو عملية تقترن بالطعام، فما هو هذا السّر ؟

في تصوّرنا الفنيّ أنّ «التذوق» مادام يقترن بأهمّ الحاجات الحيوية من تركيبة

الإنسان، أي: الحاجة إلى طعام، مضافاً إلى أنَّ التذوق هو عملية (تمييزٍ) لمعرفة الأشياء كما ذكرنا في صفحات سابقة فمثلاً يمكنك من أجل أن تتعرّف كون الطعام قد نضج طبخه أو لم ينضج، و كونه جيّداً أو رديئاً، و كونه يحتاج إلى الملح مثلاً أو لا يحتاج إليه... الخ. كلّ هذه العمليات لا علاقة لها بتناول الطعام، بل هي ذات علاقةٍ بمعرفته، و لذلك، فإنّ عملية «التذوق» تصبح أداةً استعاريةً مكتنزة بدلالاتٍ متنوعة تفسّر لنا واحداً من الأسرار الفنّية للصياغة المذكورة، أي قوله تعالى «ليذوق وبال أمره»، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

يقول سبحانه و تعالى : ﴿إذ قال الله يا عيسى بن مريم اذكر نعمتي عليك و على والدتك إذ أ يّدتك بروح القدس تكلّم الناس في المهد و كهلاً و إذ علّمتك الكتاب والحكمة و التوراة و الإنجيل و إذْ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذني فتنفخ فيها فتكون طيراً بإذني و تبرىء الأكمه و الأبرص بإذني و إذ تخرج الموتى بإذني و إذ كففت بني إسرائيل عنك إذ جئتهم بالبيّنات فقال الذين كفروا منهم إنْ هذا إلّا سحر مبين﴾ [١]

تلحظ – في هذه الآية الكريمة – تشبيهاً هو قوله تعالى (و إذ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذني فتنفخ فيها فتكون طيراً بإذني)، و أنت إذا عُدت بذاكرتك إلى ما حدثناك عنه (في صفحات سابقةٍ) بالنسبة إلى عنصر (التشبيه) الفنّي، وجدت أنَّ التشبيه يتمّ على نمطين، أحدهما : التشبيه التخيّلي، أي التشبيه الذي يسمح لخيالك بأن يلتقط علاقةً بين شيئين لا صلة بينهما في الواقع. و الآخر : التشبيه الواقعي، أي : التشبيه الذي يرتكن إلى وجود علاقةٍ حقيقيّة بين الشيئين مثل قوله تعالى (إنّ مثل عيسى عنداللّه كمثل آدم) من حيث خلقهما من قبل اللّه تعالى.

هنا في التشبيه الذي يقول بأنّ عيسى عليه السّلام يخلق من الطين كهيئة الطير بإذن اللّه تعالى تواجه تشبيهاً واقعياً، هو : أنّ ثمّة قبضةً من الطين، يخلقها عيسى عليه السّلام

١ـ المائدة / ١١٠.

بإذن اللّه تعالى مثل هيئة الطير. لقد كان من الممكن أن يقول النصّ بأنّ عيسى عليه السّلام يخلق من الطين هيئة طير، و لم يقل كهيئة طير، أي لم يأت بالأداة التشبيهية، فلماذا - إذن - جيء بأداة التشبيه ؟

هنا يكمن سرّ الفن العظيم.

أولاً : أنّ عيسى عليه السلام لم يخلق من الطين طيراً، لأنّ ذلك ينحصر في قدرة اللّه تعالى فحسب، لكن بما أنّ اللّه تعالى سمح لعيسى، أو لنقل : منحه قدرةً استثنائيةً لخلق الطير، حينئذٍ فإنّ عملية الخلق إنّما تمّت بإذن اللّه تعالى، لكن : لابدّ أن تكون ثمّة فوارق بين عمليتي الخلق، الخلق من اللّه تعالى، و الخلق بإذنه تعالى.

إنّ عيسى عليه السّلام لم يخلق طيراً بالنحو الذي خلقه اللّه تعالى، بل خلق طيراً ذا هيئةٍ مماثلةٍ لما خلقه اللّه تعالى، و ليس هي نفس الهيئة التي خلقها تعالى.

و من هنا يمكنك أن تدرك جانباً من السرّ الفني لهذا التشبيه الذي اعتمد (اداة الكاف) كهيئة الطير، و لم يقل - كما أشرنا - يخلق من الطين هيئة طير، فتكون العبارة حينئذٍ تقريريةً أو مباشرة و لا تكون تركيبةً صوريةً. أمّا و أنّه جعلها تعالى تركيبة صورية: فهذا يعني أنّ ثمّة فارقاً بين الخلقين : خلق اللّه تعالى، و خلق عيسى بإذنه تعالى.

هذا ما يرتبط بكون العبارة المذكورة قد اعتمدت عنصر «التشبيه الفنّي». أمّا كون هذا التشبيه (واقعياً)، فيمكنك أن تتبيّنه بوضوح، حينما تدقّق النظر جيّداً في طبيعة العلاقة بين عملية (الخلق من الطين)، و بين كونها (كهيئة الطير)، فالخلق من الطين مادام قد تمّ بواسطة عيسى بإذنه تعالى و ليس من اللّه تعالى، حينئذٍ فإنّ الفارق بينهما من الوضوح بمكانٍ. لكن : بما أنّ هيكل الطير الذي خلقه تعالى مباشرةً، حينئذٍ فإنّ التشبيه يكون - من هذه الزاوية - واقعيّاً، نظراً لأنّ كلّا من الهيكلين يتماثلان فعلاً لا أنّهما شيئان لا علاقة بينهما في الواقع.

و بهذا أمكنك أن تدرك وجود الفارق من جانبٍ بين خلق اللّه تعالى مباشرةً و خلق عيسى عليه السّلام بإذنه تعالى، و أن تدرك، من جانب آخر، واقعية التشبيه المذكورة بالنحو الذي حدّثناك عنه.

سورة الأنعام

قال تعالى: **﴿و منهم من يستمع إليك و جعلنا على قلوبهم أكنّة أن يفقهوه و في آذانهم وقراً و إن يروا كلّ آية لا يؤمنوا بها حتى اذا جاؤك يجادلونك يقول الذين كفروا إن هذا إلّا أساطير الأولين﴾** [1]

في هذه الآية الكريمة استعارتان هما (و جعلنا على قلوبهم أكنّة) و (في آذانهم وقراً). الآية تتحدث عن المنحرفين المعاصرين لرسالة محمد صلّى اللّه عليه و آله، إنّهم يستمعون إلى كلام محمّد صلّى اللّه عليه و آله، و لكنّهم أبعد ما يكونون عن التفقّه لكلامه، و لذلك وصفتهم الآية الكريمة بجملة من السمات التي تشير إلى أنّ اللّه تعالى قد سلبهم نعمة التفقّه للكلام، نتيجة عنادهم و تماديهم في نكران الحقائق.

و هذا السلب لنعمة العقل قد صاغه النصّ في تركيبتين فنّيتين عرضناهما عليك: الأولى منهما تتّصل بالقلب، و الثانية تتصل بحاسة السمع. الاستعارة الأولى تقول: إنّ اللّه تعالى جعل على قلوبهم أكنّة، أي: الغطاء أو الوقاء الذي يستر الشيء. و الاستعارة الثانية تقول: إنّ اللّه تعالى جعل في آذانهم وقراً، أي: الثقل.

و بالرغم من أننا حدّثناك في صفحاتٍ سابقةٍ عن استعارات مماثلة، إلّا أنّ لكلٍّ استعارة سياقاً خاصّاً و صياغة خاصّةً، فلو عدت بذاكرتك إلى سورة البقرة مثلاً، لوجدت أنّ قوله تعالى (ختم اللّه على قلوبهم و على سمعهم) يختلف في صياغة الاستعارة هناك

١ـ الأنعام / ٢٥.

عن صياغتها هنا في سورة الأنعام. هناك - في سورة البقرة - جعل طابع (الختم) على القلب، كما جعل نفس الطابع ـ أي الختم ـ سمةً استعاريةً للسمع.

أمّا في السورة التي نحدّثك عنها الآن فقد جعلت الآية الكريمة سمة (الوقاء أو الأكنّة) على القلب، في حين نجدها قد جعلت (الثقل) سمة للسمع. و هذا يعني أنّ الاستعارة هناك تتميّز عن الاستعارة هنا. و بما أننا لا نستهدف لفت نظرك إلى الأسرار الفنّية الكامنة وراء هذين الاختلافين في الاستعارات، بقدر ما نستهدف لفت نظرك إلى ما هو الجديد منها، حينئذٍ نكتفي بالتفسير الفنّي لهاتين الاستعارتين في سورة الأنعام. ونحدّثك عن أولاهما فنقول :

إنّ قوله تعالى (و جعلنا على قلوبهم أكنّة أن يفقهوه) يعني : أنّ القلب قد جعل عليه الغطاء بحيث يمتنع وصول الشيء إلى داخله.

و السؤال هو : إنّ هذه الاستعارة تتحدث عن عدم تفقّه الكفّار لكلام النبيّ صلى اللّه عليه و آله. و التفقّه يرتبط عادةً بالجهاز العقلي أو الذهني، فلماذا نجد أنَّ النصّ قد ربط ذلك بجهاز (القلب)، و ليس بجهاز العقل أو الذهن؟ هذا أوّلاً.

ثانياً : لماذا نجد أنّ (الغطاء)، و ليس سواه قد جعل استعارةً لعدم التفقّه ؟

بالنسبة إلى السؤال الأوّل : نحتمل - من زاوية التذوّق الفنّي الصرف - أنّ القلب يرتبط بما هو (وجداني) و (نفسي)، أمّا الذهن أو العقل فيرتبط بما هو مجرّد (الإدراك للشيء)، بغض النظر عن اقترانه بما هو مقبول أو مرفوض من الزاوية النفسية أو الوجدانية. و بما أنّ الكفّار، من الزاوية الذهنية الصرف يُدركون بأنّ ما يتكلّم به النبيّ صلّى اللّه عليه و آله هو الحقّ، و لكنّهم، من الزاوية النفسية الوجدانية، يرفضون التسليم بهذا الحقّ، حيث إنّ مواقعهم الاجتماعية من جانب، و تقليدهم للأجداد من جانب ثانٍ، و تركيبتهم المرضية القائمة على العناد و التعصّب و وساخة الأعماق من جانب ثالث، كلّ ذلك يحجزهم وجدانياً أو نفسياً عن تقبّل الحقائق التي أدركوها بجهازهم العقلي أو الذهني فحسب.

من هنا، يمكنك أن تدرك واحداً من الأسرار الفنّية التي تفسّر لك سبب جعل

(القلب)، و ليس (الذهن) عنصراً لا يفقه الكلام، أي: أنّ الكفار وجدانياً أو نفسياً قد جُعل الغطاء عليهم بحيث لا يمكنهم أن يفقهوا كلام النبيّ صلى اللّه عليه و آله. و هذا فيما يتّصل بالسؤال الأوّل.

أمّا ما يرتبط بالسؤال الآخر، و هو: جعل الغطاء استعارة للقلب الذي لا يفقه، فهذا ما نحدّثك به بعد الآن.

إنّ القلب، من حيث كونه جهازاً عضوياً، يحتلّ موقعاً خاصّاً من البدن، مثلما يتميّز بكونه، من حيث الشكل، مماثلاً لأيّ جهازٍ صناعي يمكن تغطية فتحته، لذلك فإنّ جعل الغطاء عليه يظلّ متناسباً مع أيّ جهازٍ صناعي مفتوحٍ و مجوّف. و المهمّ هو: أنّ جعل الغطاء أو الختم على بابه أو فتحه يعني: عدم وصول الشيء إليه، بحيث يفضي ذلك إلى توقّف القلب في النهاية: و هذا ما يقصده النصّ تماماً حينما يستعير (الغطاء) للقلب، مشيراً بذلك إلى توقّفه عن الحركة، عن النبض، عن الحياة، بمعنىٰ أنّ قلب الكافر قد جعله اللّه تعالى ميّتاً لا حياة فيه، ميّتاً من حيث كونه لا يفقه الحق، من حيث كونه مغطّى لا ينفذ إليه الكلام.

و هذا ما يتّصل باستعارة (الأكنة على القلوب).

لكن: ينبغي أن نحدّثك عن الاستعارة الأُخرى (و في آذانهم وقراً)، فإذا أمكنك أن تتبيّن بعضاً من الأسرار الفنية لاستعارة القلب، فحينئذٍ ما هي الأسرار الفنّية لاستعارة السمع الذي خلع عليه النصّ طابع (الوقر) أو (الثقل)؟

إنّ (الوقر) أو (الثقل) في السمع يتناسب مع الغلاف أو الغطاء على القلب. و قد سبق أن رأيت في سورة البقرة أنّ طابع (الختم) على القلب و السمع (ختم اللّه على قلوبهم وعلى سمعهم) يتناسب أحدهما مع الآخر، من حيث كونهما سمتين لمطلق الكفر، أي أشدّ درجات الكفر، بدليل إنّ اللّه تعالى وصف الكافرين هناك بأنّهم صمّ بكم عميٌ، فكان طابع (الختم) على قلوبهم و سمعهم يتناسب مع درجة الكفر لديهم، بصفة أنّ (الخَتم) هو وضع علامةٍ تؤشر إلى الانسداد التام،

أمّا الغطاء فإنّه أقلّ فاعليةً من الختم، حيث يمكن أن يرفع و يوضع و يتحرّك،

بخلاف «الختم» الذي لا مجال فيه للحركة. و لذلك نجد الاستعارة القائلة (و جعلنا على قلوبهم أكنّة أن يفقهوه) جاء ما يناسبها من الاستعارة القائلة (و في آذانهم وقراً)، حيث إنّ (الثقل) أو (الوقر) أقلّ درجةً من الصمم الذي يعني عدم إمكانية السمع أساساً، و هذا بعكس الوقر الذي يعني ثقلاً في السمع و ليس انعداماً للسمع.

إذن: أمكنك أن تتبيّن من جانبٍ مدىٰ الفارق بين الاستعارة الواردة في سورة البقرة عن مطلق الكفّار، و بين الاستعارة الواردة في سورة الأنعام عن نمطٍ خاصٍّ من الكفّار الذين يستمعون إلى كلام النّبيّ صلّى اللّه عليه و آله، و أمكنك من جانبٍ آخر أن تلحظ مدىٰ التجانس بين استعارة القلبِ و السمع في كلٍّ من السورتين الكريمتين بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى: ﴿قد خسر الذين كذّبوا بلقاء اللّه حتّى إذا جاءتهم الساعة بغتةً قالوا يا حسرتنا على ما فرّطنا فيها و هم يحملون أوزارهم على ظهورهم ألا ساء ما يزرون﴾ [1]

تتضمّن هذه الآية الكريمة واحدة من الاستعارات المألوفة الواضحة، و لكنّها تنطوي على دلالاتٍ بالغة العمق. الاستعارة هي قوله تعالى عن المكذّبين بلقاء اللّه تعالى (و هم يحملون أوزارهم على ظهورهم).

الوزر - كما هو واضح لديك ـ هو الذنب. و حمل الشيء على الظهر ـ كما هو واضح ـ بدوره يعني: حمل الشيء الثقيل. و قد استعار النصّ القرآني الكريم ظاهرة حمل الشيء و خلعها على الذنب، أي: حمل الذنب الثقيل على الظهر.

و لا أظنّك بحاجةٍ إلى توضيح الأهمّية الفنّية لمثل هذه الاستعارة التي رصدت العلاقة بين حمل الشيء على الظهر و بين حمل الذنب. و إذا سمح لخيالك بأنْ يستحضر صورة شخص يحمل على ظهره شيئاً ثقيلاً، حيث ينوء بحمله، و حيث يكابد مشقّة. طبيعياً، من الممكن أن يستريح الشخص الحامل حملاً ثقيلاً، بعد قطعه المسافة إلى

١ـ الأنعام / ٣١.

المكان المطلوب. و من الممكن أن يخفّف من ثقله حينما يتوقّف أثناء السير هنا و هناك.

لكن : إذا سُمح لخيالك بأن يستحضر صورة شخصٍ يحمل أوزاره، و هو يـواجـه عرصات القيامة، حينئذٍ لك أن تتصوّر أوّلاً بأنّ الحامل لا مجال له للاستراحـة، لا فـي الطريق، و لا في المكان الذي ينتهي إليه، بل يظلّ حاملاً ثقله، مكابداً الشدّة بعد الشدّة، لا أمل لديه بوضع حمله، بل العكس من ذلك، يجد نفسه – و هو ينوء بحمله – على وشك أن يُقتاد إلى جهنم، إنّه مرشّح لأن ينتقل من شدّةٍ نفسية و جسميةٍ إلى شدّةٍ جسميةٍ و نفسية لا حدود لها، إنّها شدّة النار التي تنتظره.

نقول : إذا سمح لخيالك بأن يستحضر أمثلة هؤلاء الأشخاص الحاملين أوزارهـم على ظهورهم يوم القيامة، حينئذٍ ستدرك فوراً أهمّية مثل هذه الصورة الاستعارية التي ترسم أشخاصاً يحملون أثقالاً على ظهورهم، لا يملكون حرّيّة وضعها أو الاستراحة منها و لو قليلاً، بقدر ما يضطرون – بعد ذلك – إلى حملها و هم في طريقهم إلى جهنّم ـ أعاذنا اللّه تعالى منها ـ بخاصّةٍ أنّهم كانوا – في الدنيا – مكذّبين بها، حيث تتضاعف الشدائد النفسية، بعد مواجهة ما كانوا يكذّبون به، و حيث يتجانس نمط الشدّة مع نمط التكذيب، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و ما الحياة الدنيا إلّا لعبٌ و لهوٌ و للدار الآخرة خيرٌ للذين يتّقون أفلا تعقلون﴾ [١]

هذه الآية الكريمة تتضمّن عنصراً صورياً هو قوله تعالى «و ما الحياة الدنيا إلّا لعب ولهو». هذه الصورة نطلق عليها مصطلح (الصورة التمثيلية) بصفة أنّ «التمثيل» هو : رصد علاقة بين شيئين أحدهما تجسيد أو تمثيل للآخر، فالحياة الدنيا هي الطرف الأوّل من الصورة، و (اللعب و اللهو) هو الطرف الآخر منها، حيث أوجد النصّ عـلاقةً (تـخيّلية) بالنسبة إلينا بين الدنيا و بين كونها لعباً و لهواً، أي : أنّ الحياة الدنيا تتمثّل في اللعب و اللهو.

١ـ الأنعام / ٣٢.

و المهم هو : ملاحظة هذه العلاقة بين الدنيا و بين اللعب و اللهو.

و من الواضح أنّ الحياة ـ في واقعها الحسّي – ليست لعباً و لهواً، بل اللعب و اللهو يصدران عن الإنسان. و هذا أحد عناصر الرصد المجازي بين الدنيا و بين اللعب و اللهو. لكن : لنتّجه إلى الإنسان الذي يصدر عنه اللعب و اللهو. ثمّ لننظر : هل أنّ اللعب و اللهو الصادرين عن الإنسان هما: واقع حسّي، أم إنّه واقع مجازيٌ، او تخيليٌ أيضاً ؟

لا شكّ أنّ اللعب و اللهو هما إحدىٰ المفردات التي يصدر عنها الإنسان، أي أنّهما (جزء) من الحياة التي تتضمّن نشاطاتٍ أُخرى غير اللعب و اللهو، و حينئذٍ ندرك على الفور أننا أمام تعبير تخيّلي بالنسبة لنا طالما نعرف أنّ واقع الحياة يتكوّن من فـعاليات مختلفةٍ، منها : اللعب و اللهو. و حينئذٍ – للمرة الجديدة – ندرك بأنّ اللعب و اللهو هما رصد لعلاقة بين شيئين، أحدهما واقع الحياة الدنيا بما يشتمل عليه من نشاطات مختلفة، و الآخر هو : اللعب و اللهو اللذان خلعهما النصّ على الحياة، جعلها جميعاً موسومة بصفة اللعب و اللهو. و حينئذٍ نتساءل : ما هو السّر الفني وراء مثل هذه الصور التمثيلية ؟

إنّ اللعب ـ كما هو واضح لديك ـ يعني : ممارسات حركية لا فائدة عبادية فيها، كما أنّ اللهو يعني ممارسات لا جديّة فيها، فلاعب الكرة مثلاً، و اللاهي بدحرجتها ـ و هذا من الأفعال المباحة ـ ، و اللاعب بالقمار، و اللاهي بتمضية فراغه بذلك ـ و هذا من الأفعال المحرّمة ـ ، يظلّان بمنأى عن جديّة الحياة التي تتطلّب ممارسات عبادية أو اجتماعيةً تنتظم من خلالها شؤون الناس، أُسرياً و تربوياً و اقتصاديا و سياسياً... الخ.

إنّه من الممكن أن تقتطع جزءاً من الوقت لممارسة اللعب و اللهو بنحوهما المباح مثلاً، لكن عندما تجعل وقتك بأكمله لعباً و لهواً، حينئذٍ تفقد الحياة دلالتها الإنسانية، بل تفقد استمراريتها التي تتطلّب دون أدنى شكٍ نشاطاتٍ أُخرى لتأمين الحاجات المختلفة.

هذه الدلالة الرمزية للحياة، المقترنة بما هو لعب و لهوٌ، قد نقلها النصّ القرآني الكريم إلينا ليشير بذلك إلى دلالة عبادية، هي أنّ الحياة الدنيا ما لم تـقترن بـممارسة المـهمّة العبادية التي خلق الإنسان من أجلها، حينئذٍ تصبح مجرّد لعبٍ و لهوٍ لا فائدة فيهما، بل تتحوّل إلى حياةٍ لا يمكن ضمان استمراريتها و لا تأمين حاجات الإنسان فيها. و من ثمّ

تنتفي أساساًمشروعيّة وجودها ما دامت مجرّد ساحةٍ للعب و اللهو.

هذا يعني – من الزاوية الفنّية – أنّ الحياة بمجموع نشاطاتها، بما في ذلك النشاط الجديّ، كالعلم مثلاً، تظلّ بمثابة لعب و لهو في حالة عدم اقتران نشاطها بالبعد العبادي الذي خُلِقَ الإنسان من أجله أساساً. بكلمةٍ أُخرى : الحياة الدنيا، في تصوّر الدنيويّين أنفسهم، تنطوي على مظهرين : مظهر اللعب و اللهو، و مظهر الجدّ.

المظهر الأوّل مرفوض من قبل الدنيويين أنفسهم، في حالة انحصار النشاط فيه.

و هذه هي الدلالة الأولى للصورة التمثيلية. و أمّا الدلالة الأُخرىٰ لها – و هذا ما يجعل الصورة المشار إليها ذات قيمة فنية ضخمة – إنّ الدنيا بمظاهرها جميعاً جدّية وغير جدّية، تظلّ في التصوّر الإسلامي لعباً و لهواً.

إذن : أمكنك أن تتبيّن الآن مدىٰ أهمّية هذه الصورة التي تبدو في بساطةٍ و ألفةٍ لا حدود لهما، تنطوي على دلالاتٍ تتغلغل إلى الباطن لتكشف عن طبيعة الحياة الدنيا، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و إنْ كان كبر عليك إعراضهم فإن استطعت أن تبتغي نفقاً في الأرض أو سلّماً في السّماء فتأتيهم بآيةٍو لو شاء اللّه لجمعهم على الهدى فلا تكونَنّ من الجاهلين﴾ [1]

هذه الآية الكريمة تتضمّن صورةً فنّيةً نطلق عليها اسم (الصورة الفرضية). والصورة الفرضية تعني : إحداث علاقة بين شيئين، ليس على وجه التشبيه أو الاستعارة أو الرمز... الخ. بل على مجرّد الفرض بإمكانية حدوث هذه الظاهرة أو تلك، و الهدف من ذلك هو : تعميق القناعة بقيمةٍ فكرية يستهدف النصّ توصيلها إلى الآخرين.

و الآن : الصورة التي بين أيدينا، لو تأمّلتها بدقة، لوجدت أنّها تتحدث عن الكافرين الذين لا أمل في إصلاحهم، و لوجدت أنها توجّه الخطاب إلى محمّد صلّى اللّه عليه و آله،

١ـ الأنعام / ٣٥.

موضّحة له بأنّ اللّه تعالى يمكنه أن يجمع هؤلاء الكافرين على الهدى، و لكن من أجل عملية الاختبار العبادي، حيث نعني أنّ الإنسان قد منح حرية السلوك الذي يختاره، إنّه من أجل العملية المذكورة لم يشأ أن يجمعهم على الهدىٰ. لكن ما يهمّنا من هذه الدلالة أو الهدف هو: ملاحظة التعبير الفنّي الذي سلكه النصّ في تقرير هذه الحقيقة. فما هي خصائص هذا التعبير ؟

التعبير الفنّي الذي سلكه النصّ في هذا الصدد، هو أنّه افترض شيئين لم يحدثا، وهما أن يتّجه محمّد صلّى اللّه عليه و آله إذا استطاع إلى نفقٍ تحت الأرض أو أن يتّجه إلى سُلّم فيصعد إلى السماء، ثمّ يأتي بآيةٍ أو معجز يقنع به المنحرفين، إذا استطاع ذلك، فليفعل.

طبيعياً، أنّ محمّداً صلى اللّه عليه و آله لم يطلب نفقاً في الأرض و لا سلّماً في السماء. و مع فرضية التحقق لمثل الممارسة، ثمّ مع فرضية استطاعته صلّى اللّه عليه و آله أن يأتي بظاهرةٍ إعجازية، إلّا أنّ هؤلاء المنحرفين لا يقتنعون بذلك، نظراً لعنادهم وانغلاقهم فكريّاً.

و السؤال هو: كيف اكتسب مثل هذا التعبير سمة (الصورة الفنّية) ؟ فليس في هذا التعبير تشبيه شيء بآخر، و لا استعارة لشيء آخر، و لا استعارة شيء لشيء آخر، و لا إشارة شيء إلى شيء آخر، فما عسى أن تكون (الصورة) هنا؟

الصورة هنا - كما قلنا - فرضية، أي: تفترض شيئاً لشيء آخر. و أنت تعلم أنّ الفارق بين التعبير (الصوري) و التعبير المباشر، أنّ الصورة هي تركيب من شيئين لا علاقة بينهما في الواقع، و لكنّك بخيالك تحدث علاقة بين هذين الشيئين، كما لو أحدثت علاقةً بين النور مثلاً و بين الإيمان، فشبّهت الإيمان بالنور مثلاً. لكن، أين هي العلاقات المستحدثة في صورة «النفق» و «السّلّم» ؟

بالنسبة إلى النفق ـ و هو صورة مستقلة ـ إلى جانب السّلّم، و هو بدوره صورة مستقلّة، يمكن القول: بأنّ (النفق) هو رمزٌ إلى رحلةٍ يستهدف من خلالها الإتيان بشيء معجز، لأنّ النفق هو رحلة في باطن الأرض، أي رحلةٌ لم تقترن بما هو اعتيادي من طرق المواصلات. و كذلك (السّلم) ، فالسّلّم في شكله الاعتيادي لا يتجاوز أمتاراً، كما أنّه لا

يمكن أن يثبت إلّا على أرض أو حائطٍ يتناسبان مع طوله و حجمه. فإذا رسمت في خيالك مثلاً سلّماً طويلاً مدّ البصر، حينئذٍ أمكنك أن تستخلص بأنّ مثل هذا الرسم ما هو إلّا عملية (تخيليةٌ) لا واقع لها. و اذا كان الأمر كذلك، نكون حينئذٍ أمام (صورة) و ليس أمام تعبير مباشر.

لكن لانزال نجهل لحدٍّ الآن العلاقة المستحدثة أو التخيلية بين السّلّم و بين الظاهرة الإعجازية التي طولب النبيُّ صلّى اللّه عليه و آله بالإتيان بها في مواجهته لعناد المنحرفين.

العلاقة هنا – ببساطة – هي: أنّ المنحرفين لا يمكن أن يقنعوا بأية ظاهرة إعجازية. و هذا ما أوضحه النصّ في آياتٍ أُخرىٰ تشير إلى أنّهم لو نزل عليهم كتاب فلمسوه بأيديهم، لشكّكوا في ذلك. فإذا افترضنا أنّه صلّى اللّه عليه و آله جلب إليهم كتاباً من السماء حينئذٍ لم يقنعوا بذلك. فكما أنّ الكتاب المفترض جلبه هو ظاهرة لا واقع لها، كذلك فإنّ السلّم المفترض نصبه و صعوده هو ظاهرة لا واقع لها، و الأمرُ كذلك بالنسبة إلى النفق. و حينئذٍ تكون العلاقة المستحدثة بين السلّم أو النفق و بين الظاهرة الإعجازية هي المسوّغ الفنّي لجعل التعبير المشار إليه صورة فنية.

أي – بعبارة جديدة – إنّ الصورة المذكورة تريد أن تقول لمحمّد صلّى اللّه عليه وآله: كما أنّ طلب النفق في الأرض، و طلب السلّم في الجوّ لا يمكن أن يتحقّقا في دنيا الواقع، كذلك: الإتيان بمعجز جديد، لا يمكن أن يحقّق عنصر القناعة عند المنحرفين، أنّهم قد طُبع على قلوبهم و أبصارهم و سمعهم، أنّهم معاندون، متخلّفون ذهنياً، مضطربون.

و إذا كان الأمر كذلك، فحتى لو افترضنا أنك يا محمّد صلى اللّه عليه و آله قد استطعت أن تبتغي نفقاً في الأرض أو سلّماً في السماء، فتأتيهم بآية اعجازية، فافعل ذلك، إلّا أنّهم لن يؤمنوا. إذن: صورتا (النفق) و (السلّم) جاءتا بمثابة مؤشر أو رمزٍ أو فرضية تستهدف لفت النظر إلى مدى العناد و التخلّف و الاضطراب الذي يطبع المنحرفين، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿إنّما يستجيب الذين يسمعون و الموتىٰ يبعثهم الله ثمّ إليه

يُرجعون﴾[١]

هذه الآية الكريمة تتضمّن واحدةً من (الصور الفنية) المدهشة في القرآن الكريم، إنّها صورة مثيرة كلّ الإثارة، ممتعة كلّ الإمتاع، ملأىٰ بالطرافة و العمق. و أظنّك لا تكاد تخبر قيمة هذه الصورة ما لم نلق عليها بعض الأضواء.

الصورة هي قوله تعالى (و الموتى يبعثهم اللّه). و قد يخيّل إليك، أنّ هذه العبارة لا تنتسب إلى تركيب صوري، بل تنتسب إلى تعبير مباشر هو : أنّ اللّه تعالى يبعث الموتىٰ يوم القيامة. لكن الأمر ليس كذلك، بل نحن - كما قلنا - أمام تركيب صوري مدهش، ممتع، ظريف، مثير. لذلك ندعوك أوّلاً إلى أن تلتفت لأوّل الآية، أي قوله تعالى : «إنّما يستجيب الذين يسمعون»، ثمّ تصلها بقوله تعالى (و الموتىٰ يبعثهم اللّه)، و أخيراً تختم ذلك بقوله تعالى (ثمّ إليه ترجعون).

إذا قُدّر لك أنْ تقرأ الآية بأقسامها الثلاثة (انما يستجيب الذين يسمعون) ثمّ (والموتى يبعثهم اللّه) ثمّ (ثمّ إليه ترجعون)، حينئذٍ سيتبيّن لك ما قلناه من أنّك أمام صورة فنّية فذّة.

الآية الكريمة تقول مخاطبة النبيّ صلى اللّه عليه و آله : إنّما يستجيب لك الذين يسمعون ما تقوله، و أمّا الموتى فسيبعثهم اللّه تعالى، ثمّ يرجع الناس إلى اللّه تعالى.

لا شكّ أنّ العبارة الأولى (إنّما يستجيب لك الذين يسمعون)، تجد أنّ النصّ يستهدف الإشارة إلى أنّ من يستجيب إلى رسالة الإسلام هو من (يسمع). و مفهوم ذلك أنّ من لا يستجيب لا يسمع. فعدم الاستماع لا يعني «الأصمّ»، لأنّ المؤمن و الكافر، يملك كلاهما جهازاً للسمع، إلّا أنّ الأوّل عندما يسمع كلام اللّه تعالى يؤمن به، و الكافر عندما يسمع ذلك لا يؤمن به.

فكلاهما يسمع، إلّا أن الأوّل يؤمن بما استمع إليه و الكافر لا يؤمن بما استمع إليه. فيكون عدم إيمانه بما استمع، بمثابة من لم يستمع، لأنّ المفروض أن يستجيب المستمع

١ـ الأنعام / ٣٦.

لرسالة الحقّ، فإذا لم يستجب فمعناه أنّه لم يستمع، لكن ليس بمعنى أنّه لم يحضر للاستماع، و لا بمعنىٰ أنّه لم يستمع، و لا بمعنى أنّه اصمّ، بل بمعنى عدم ترتيب الأثر على ما استمع إليه، فيكون بمثابة من لم يستمع، أي : يكون عدم الاستماع (رمزاً) لعدم الوعي، و يكون الاستماع - مقابل ذلك - رمزاً للوعي.

و هذا ما قصده النصّ حينما قال (إنّما يستجيب الذين يسمعون)، أي : إنّما يستجيب لك ـ يا محمّد ـ من يرتّب أثراً على الاستماع، يرتّب أثراً على ما تقوله، و هو : الإيمان باللّه تعالى و بمبادئه.

هذه هي دلالة العبارة الفنّية الأولى (إنّما يستجيب الذين يسمعون). لكن لم نحدّثك حتّى الآن عن العبارة الفنّية الأخرى التي نستهدف لفت نظرك إلى أسرارها الفنّية، أي عبارة (و الموتىٰ يبعثهم اللّه).

في البلاغة الموروثة مصطلح يُطلق عليه (التورية)، و يقصد به أن تكون هناك عبارة تحتمل معنيين، أحدهما المعنى البعيد، و هو المقصود من العبارة، و الآخر المعنى القريب، و هو غير مقصود.

لكن ينبغي أن نضيف إلى ذلك، أنّ جمالية العبارة تزداد ضخامةً و إمتاعاً حينما تجيء العبارة مشحونة بكلٍّ من الدلالتين البعيدة و القريبة. و هذا ما نجده في الصورة الفنّية التي نحدثك عنها.

هذه الصورة نطلق عليها مصطلح (الرمز)، لأنّ الرمز - كما حدّثناك عنه في صفحات سابقة - هو : انتخاب عبارة تظلّ بمثابة مؤشّر إلى دلالة أُخرىٰ غير الدلالة اللغوية لها. وهذا مثل عبارة (النور) التي تُعدّ (إشارة) إلى معنىً آخر هو (الإيمان) أو (الخير) أو (الحق)... الخ.

و الآن نعود بك إلى الصورة الرمزية التي نحن بصدد الحديث عنها، و نعني بها صورة (و الموتى يبعثهم اللّه)، فأنت تواجه هنا عبارة (الموتى) و عبارة (الانبعاث). و لأوّل وهلة، قد ينصرف ذهنك من هذه العبارة إلى دلالتها اللغوية، فتفهم من ذلك أنّ الموتى سوف يبعثهم اللّه تعالى يوم القيامة. و قد ينصرف ذهنك إلى (التورية) في معناها البلاغي

الموروث، فتفهم من الصورة أنّها تتضمّن معنيين، أحدهما المعنى القريب، أي الدلالة اللغوية لها متمثلةً في أنّ اللّه تعالى سوف يبعث الموتى يوم القيامة، و المعنى الآخر - و هو المعنى البعيد - أنّ من لا يستمعون إلى قول النبيّ صلّى اللّه عليه و آله سوف يبعثهم اللّه تعالى يوم القيامة و يحاسبهم على سلوكهم المذكور. و تدرك على الفور أنّ المقصود من العبارة هو هذا المعنى البعيد.

لكن ـ و هذا ما نعتزم لفت نظرك إليه ـ يمكنك أن تتجاوز هذه المستويات البلاغية الموروثة، فتنصرف بذهنك إلى استفادة الدلالتين جميعاً، أي: المعنى القريب و المعنى البعيد، و هذا ما يفصح عن مدىٰ جماليّة الصورة و انطوائها على أسرار الفن العظيم.

إذن: لنحدّثك عن كيفيّة استجابتك لهذه الصورة بمعنييها القريب و البعيد.

ينبغي أن تتذكر أوّلاً أنّ الآية الكريمة في قسمها الأول تقول (انما يستجيب الذين يسمعون)، فإذا استحضرت دلالة هذه العبارة التي تعني أنّ من يستجيب إلى رسالة محمّد صلّى اللّه عليه و آله هو من يسمع كلامه فيُؤمن به، حينئذٍ سوف يتداعىٰ ذهنك إلى ما يقابل هذا المعنىٰ، و هو: أنّ من لا يسمع سوف لا يستجيب لكلام محمّد صلّى اللّه عليه وآله. فإذا بدأت بعد ذلك بقراءة الصورة القائلة (و الموتىٰ يبعثهم اللّه) حينئذٍ سوف تستحضر في ذهنك ما يقابل المعنى الأوّل، أي: سوف تدرك على الفور بأنّ المقصود من قوله تعالى (و الموتى يبعثهم اللّه) هو: أن (الموتىٰ) لا يسمعون بدليل العبارة الأولى القائلة بأنّ الذين يستجيبون لرسالة محمّد صلّى اللّه عليه و آله هم من (يسمعون). و بما أنّ الميّت لا يسمع. و هذا هو أحد أشكال التذوق الفنّي الذي تستخلصه من العبارة المذكورة.

لكن: يمكنك أن تسأل قائلاً: إنّ قوله تعالى (و الموتى يبعثهم اللّه) يرتبط بعملية الانبعاث في اليوم الآخر، فما هي علاقته بمن لا يسمع كلام النبيّ صلّى اللّه عليه و آله؟

هنا تكمن جمالية هذه الصورة، حيث قلنا: إنّها مطبوعة بكونها تترشّح بدلالتين، الأولى: هي الدلالة الرمزية الذاهبة إلى أنّ الميّت لا يسمع، فلا فائدة من استماعه لكلام النبيّ صلّى اللّه عليه و آله. و الأُخرى: هي الدلالة اللغوية، حيث أنّ الميّت الذي لا يسمع أو أنّ الكافر الحيّ الذي هو بمثابة الميّت الذي لا يعي رسالة الإسلام، سوف يبعثه اللّه

تعالى يوم القيامة و يحاسبه على سلوكه.

و بهذا لا تكون الصورة مجرّد (تورية)، بل هي صورة (رمزية) تتضمّن جملة من الإيحاءات، منها: التورية التي تصرف ذهنك إلى أنّ المقصود من (الموتىٰ و انبعاثهم) هو: محاسبتهم. و لكن الأمر - كما أوضحناه لك - لا يقتصر على هذه الدلالة، بل يتضمّن الدلالتين جميعاً.

و قد تسأل: ما هو الدليل الفنيّ على ذلك؟

و نجيبك على هذا، فنقول:

إنّ القسم الثالث من الآية الكريمة (ثمّ إليه يُرجعون) يظلّ قرينة واضحة على أنّ (الموتى يبعثهم الله) للمحاسبة، أي: يكون هذا القسم من الآية إفصاحاً عن الدلالة اللغوية لعبارة (الموتى يبعثهم الله). و أمّا الدلالة الرمزية، فإنّ القسم الأوّل من الآية الكريمة، يظلّ قرينة واضحة على أنّ المقصود من عبارة (الموتى يبعثهماللّه) هم الكفّار الذين لا يسمعون مقابل المؤمنين الذين يستجيبون لكلام محمّد صلّى اللّه عليه و آله، فإذا جمعت بين هاتين الدلالتين، حينئذٍ سوف تستخلص ما يلي من مجموع الآية الكريمة: إنّما يستجيب لكلامك - يا محمّد - من يستمعون إليك، و أمّا الموتىٰ، أي الذين لا وعي لديهم، سوف يبعثهم اللّه تعالى يوم القيامة، و عند ذلك سوف (يعون) واقع سلوكهم، و من ثمّ سوف يحاسبون على ذلك. هذا الاستنتاج لم تصرّح به الآية، بل أنّ الآية لم تقل أكثر من قوله تعالى بأنّ الموتىٰ سوف يبعثهم اللّه. لكن من الواضح، أنّ الموتىٰ الذين يبعثهم اللّه تعالى لا يقتصرون على الكافرين، بل الانبعاث يشمل المؤمنين أيضاً، وإذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ نستخلص بأنّ المقصود من ذلك هو: أنّ الموت هنا (رمز) للكافرين الذين لا وعي لديهم، و أنّ الانبعاث (رمز) للوعي الذي سيغلّفهم عند الانبعاث الحقيقي في اليوم الآخر، على نحو ما أوضحناه.

قال تعالى: ﴿و الذين كذّبوا بآياتنا صُمٌّ و بُكْمٌ في الظلمات من يشأ اللّه يُضْلِلْه و

من يشأ يَجْعَلْه على صراط مستقيم﴾[١]

في هذه الآية الكريمة عبارةٌ صوريةٌ تتضمّن ثلاث صور جزئيةٍ تنتسب إلى الصورة الرمزية. العبارة هي قوله تعالى «صمّ و بكم في الظلمات» و الصور الثلاث هي (صم) و(بكم) و (في الظلمات) و كلٌ منها يشكّل (رمزاً) لدلالة خاصّة.

الرمزان الأولان (صمّ) و (بكم) سبق أن حدّثناك عنهما في صفحاتٍ سابقةٍ، فيما لا حاجة إلى الحديث عنهما الآن إلّا عابراً، بصفة أنّهما يرتبطان بالرمز الثالث (الظلمات). ورمز (الظلمات) سبق أن حدّثناك عنه أيضاً. إلّا أنّ هذه الرموز الثلاثة حينما تجيء في سياق واحد، أو لنقل: بما أنّ رمزي (صم) و (بكم) جاءا في سياقٍ خاصّ سابقاً، و كذلك (الظلمات) جاء رمزها سابقاً في سياق آخر، حينئذٍ: نجد هذه الرموز، في السورة التي نحدّثك منها - سورة الأنعام - جاءت في سياق ثالث يتطلّب الحديث عنه. و المهمّ، أنْ نلفت نظرك إلى هذا السياق الجديد الذي وردت منه الصور الرمزية الثلاث (صمّ و بكم في الظلمات)، و أنْ نحدثك عن الأسرار الفنّية التي ينطوي عليها هذا التركيب الصوري الجديد.

قبل أن نتحدّث عن السياق الجديد الذي وردت فيه هذه الصورة الكلّيّة (صمّ و بكم في الظلمات) ينبغي أن نلفت نظرك إلى تركيبة الصورة و دلالاتها الرمزية.

هذه الصورة يُطلق عليها مصطلح (الصورة الكلّية) بصفتها كلّاً يتألّف من ثلاث صورٍ جزئية، الصورة الأولى هي (صمّ)، أي أنّها (رمزٌ) لمن يعاني خللاً في جهازه السمعي، بحيث لا يسمع الصوت. و لا شكّ أنّ الكافر يسمع الصوت، أي أنّ جهازه السمعيّ سليم، لكن -كما هو واضح لديك - يظلّ هدف النصّ القرآني الكريم هو: جعل الكافر (أصمّ)، لا من حيث جهازه السمعي، بل من حيث عدم استعداده لأن يسمع الحقّ. و حينئذٍ يكون (الصم) مجرّد (رمز) لشيء آخر، (رمز) لعدم استماع الحق.

و الأمر نفسه بالنسبة إلى الصورة الرمزية الأُخرىٰ (بكم). فالأبكم هو من اعتقل

١ـ الأنعام / ٣٩.

لسانه فلا يستطيع التكلّم. و من الواضح لديك أيضاً أنّ النصّ قد استهدف بذلك الإشارة إلى أنّ الكافر لا استعداد لديه بأن ينطق الحقّ، فتكون صفة (البكم) رمزاً لشي آخر (غير جهاز النطق) هو : عدم استعداد الكافر بأنْ يقول الحقّ.

و حين تجمع بين هذين الرمزين صمّ و بكم، تجد أنّهما يشيران إلى صفتين تتقابلان، تتمثّل في كون الكافرين (يعرفون) الحقّ، و لكنّهم لا (يستمعون) إليه عناداً واستكباراً، كما أنّهم - و هم يعرفون الحقّ - لا (ينطقون) به، بل يكتمونه. إنّهم لا يكتفون بعدم الاستماع للحقّ، بل لا ينطقون به أيضاً إمعاناً في الاستكبار و العناد.

و الآن : إذا كانت صفة الكافر هي الإمعان في الاستكبار و العناد، حينئذٍ يمكنك أن تتبيّن جانباً من السرّ الفنّيّ الكامن وراء الصورة الرمزية الثالثة، و هي كون الكافر المعاند والمستكبر هو (في الظلمات).

فالظلمات هنا (رمز) لكلّ ما هو سلبيّ من الأفكار و المواقف، و رمز لكلّ ما هو شرٌ، و رمز لكلّ ما هو باطل. و بما أنّ الكافر الممعن في عناده و استكباره، إنّما يكشف عن كونه ذا أعماق معتمةٍ، مضطربة، لا استقرار فيها حينئذٍ لا سبيل لها إلى رؤية النور أو الحقّ بالنحو الذي يحياه الآخرون، بل تظلّ أعماقه مظلمة تحتجزه عن أن يستمع إلى صوت الحقّ، و تحتجزه عن أن ينطق بما هو حقّ.

طبيعياً، أنّ رمز (الظلمات) يتّسع لدلالاتٍ متنوعةٍ. و لكنّك إذا أمعنت النظر في هذا الرمز، وجدت أنّ (الظلمات) ترمز - في بعض دلالاتها - إلى الكفر و «الضلال»، لأنّ الظلام لا يقترن بالنور الذي يضيء الدرب، و حينئذٍ لابدّ من أن يكون السائر فيه تائهاً لا يبصر أيّ شيء، و كذلك الكافر أنّه لا يبصر أيّ نور، لا يبصر الإيمان، لا يبصر الحقّ. ولذلك لا استعداد لديه للاستماع إلى الحقّ، و لا استعداد لديه للنطق بالحقّ مادام أساساً يحيا في (الظلمات) التي لا يمكن للسائر أن يُبصر خلالها أيّ شيء.

إذن أمكنك أن تتبيّن - بمزيد من الوضوح - علاقة الرموز الثلاثة (صمّ و بكم في الظلمات) بعضها مع الآخر، علاقة الصمّ بالبكم من جانب، و علاقتهما بالظلمات من جانبٍ آخر، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى : ﴿فلمّا نسوا ما ذُكّروا به فَتَحْنا عليهم أبواب كلّ شيء حتّى إذا فرحوا بما أُوتوا أخذناهم بغتةً فإذا هم مبلسون * فقُطِع دابرُ القومِ الذين ظلموا و الحمد لله ربّ العالمين﴾ [١]

في هاتين الآيتين الكريمتين صورتان فنّيتان تنتسبان إلى الاستعارة، و هما قوله تعالى (فتحنا عليهم أبواب كلّ شيء) و قوله تعالى (فقُطِع دابر القوم الذين ظلموا).

الآيتان ـ و بضمنها الاستعارتان ـ تتحدّثان عن الكافرين، إنّ هؤلاء الكافرين ينتسبون إلى الأُمم السابقة. و بالرغم من أنّ اللّه تعالى قد أخذهم بالبأساء و الضرّاء لعلّهم يتضرّعون، إلّا أنّ قلوبهم ظلّت على قساوتها، ممّا استتبع ذلك أن يعرّضهم اللّه تعالى لاختبارٍ جديدٍ هو : إغداق النعم عليهم، و ذلك من أجل استدراجهم، و هذا ما تمّ بالفعل، حيث أهلكهم اللّه تعالى بعد أن فرحوا بالنعم دون أن يقدّروها. إنّ ما نعتزم توضيحه هنا أنْ نلفت نظرك إلى الاستعارتين المشار إليهما، حيث تشير الأولى إلى النعم التي أغدقها اللّه تعالى على الكافرين (فتحنا عليهم أبواب كلّ شيء) و حيث تشير الثانية إلى هلاكهم (فقُطع دابرُ القوم الذين ظلموا).

و الآن ندعوك، لتنظر إلى هاتين الاستعارتين المتقابلتين، استعارة النعم و استعارة الهلاك، و كيفية الصياغة لكلٍّ منهما، بخاصّةٍ أنَّ عنصر (التقابل) بين شيئين متضادّين، يُضفي حيويةً جماليةً على الاستعارتين المتقابلتين.

و لنقف مع أولى الاستعارتين، اي الاستعارة التي تتحدّث عن النعم (فتحنا عليهم أبواب كلّ شيء).

لو تأمّلت الاستعارة المذكورة، لوجدتها من الاستعارات المألوفة جدّاً، إنّها تتحدّث عن النعم التي قدّمها اللّه تعالى للكافرين، حيث خلع عليها صفة الأبواب التي تفتح للدخول إلى المكان الذي تتوفّر النعم فيه. إنّ فتح الباب أمام الشيء، يظل استعارة واضحةً و مألوفةً لا تحتاج إلى ادنىٰ جهد من التفكر. لكن لو تأمّلتها ـ على نحو الدقّة ـ لوجدتها

١ـ الأنعام / ٤٤ – ٤٥.

غنيةً و مكتنزةً بالدلالات الضخمة.

فالنعم لو كانت موجودةً بنفس الحجم، قبل أن تكون مسبوقةً بالبأساء و الضرّاء لما حسن أن تجعل لها الأبواب نظراًلعدم فقدانها. لكن : بما أنّها كانت مفقودةً، أو كانت مسبوقةً بشدائد، حينئذٍ تكون الأبواب مغلقة أمام النعم، ثمّ بما أنّ النعم قد تدفقت الآن، حينئذٍ فإنّ الأبواب التي أُغلقت سابقاً تكون قد فتحت الآن، و وجد الطريق للدخول إليها بعد فتح الأبواب.

إذن : جاءت استعارة فتح الأبواب (فتحنا عليهم أبواب كل شيء) معبّرة كلّ التعبير عن أدقّ و أصحّ و أعمق الدلالات، بل يمكن القول بأنّه لا استعارة أُخرى يمكن أن تعوّض عن استعارة فتح الأبواب بالنسبة إلى هذا الموقف، أي : الموقف الذي عرضه النصّ القرآني الكريم بالنسبة إلى الكافرين الذين أخذهم اللّه تعالى بالبأساء و الضرّاء ثمّ فتح عليهم أبواب النعم بعد ذلك، حيث كانت أبوابها مغلقةً قبل ذلك، و حيث فتحت الأبواب بعد ذلك.

الاستعارة الأولى كانت تتحدّث عن الأبواب المفتوحة للنعم. أمّا الاستعارة الثانية - فعلى العكس - تتحدّث ليس عن ذهاب النعم و غلق أبوابها فحسب، بل عن هلاك القوم أساساً و قطع دابرهم.(فقطع دابر القوم الذين ظلموا) و بغضّ النظر عن هذا التقابل الفني بين الاستعارتين، يعنينا أنْ نوضّح لك جمالية الاستعارة الأخيرة، بعد أن بيّنا لك جمالية الاستعارة الأولى التي جاء فتح أبواب النعم فيها متجانساً مع عمليّة تدفّق النعم.

هنا تجد الاستعارة القائلة (فقطع دابر القوم) تجيء متجانسة أيضاً مع عملية الجزاء المترتّب على الكفران بالنعم، و هو هلاك القوم. فأنت تلاحظ أنّ هذه الاستعارة قد خلعت صفة (القطع) - و هو صفة لظواهر الجماد و النبات - على ما هو (بشري). و نعني به : الدابر. و معنىٰ (الدابر) هو إمّا (آخر) الشيء أو (أصل) الشيء، و في الحالين، فإنّ (قطع الدابر) معناه انتهاء الشيء، فإذا نقلنا هذه الظاهرة الاستعارية إلى قضيّة هؤلاء الظالمين الذين اهلكهم اللّه تعالى نتيجة كفرانهم بنعمه تعالى، نجد أنّ قطع دابرهم، يعني : انقطاع حياتهم.

فإذا كان (الدابر) بمعنى الأصل، فهذا يعني أنّهم يمثّلون أصلاً منحرفاً، حيث قطع هذا

الأصل فلا يعقبه نسل منحرف.

و إذا كان الدابر بمعنى (آخر الشيء)، فهذا يعني أنّهم يمثّلون آخر المجتمعات المنحرفة التي أهلكها اللّه تعالى. و المهمّ هو: أنّ عملية (القطع) حيث تعني فصل الشيء عن الجزء المرتبط به سابقاً، تجسّد عملية استئصال لا إمكان و لا أمل بعودته إلى الحالة السابقة، و هو أمر يتجانس مع عملية الهلاك البشري الذي طال المنحرفين، أي: إبادتهم جميعاً. و لا شكّ أنّ هذا التجانس، مقارناً أيضاً بالتجانس الذي لحظناه إلى الاستعارة الأولى، يكشف – مضافاً إلى الاستعارة ـ عن مستويات متنوعة جمالياً، في صياغة الصور الفنّية، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿قل هو القادر على أن يبعث عليكم عذاباً من فوقكم أو من تحت أرجُلِكُم أو يَلْبِسَكُم شيعاً و يُذيق بَعْضَكم بأس بعضٍ انظر كيف نُصرّف الآياتِ لعلّهم يفقهون﴾[١]

الآية الكريمة تتضمّن ثلاث صور فنّية هي (من فوقكم أو من تحت أرجلكم) و(يلبسكم شيعا) و (يذيق بعضكم بأس بعض).

هذه الصور ـ كما تشاهد ـ بعضها ينتسب إلى الرمز، و بعضها ينتسب إلى الاستعارة. الصورة الأولى رمزية، و ما بعدها استعاريتان. و نحدّثك عن الصورة الرمزيّة أوّلاً، و هي قوله تعالى (هو القادر على أن يبعث عليكم عذاباً من فوقكم أو من تحت أرجلكم) تتضمّن تهديداً بإنزال العذاب على المنحرفين، و هو عذاب قد يأتيهم من (فوقهم)، و قد يأتيهم (من تحت أرجلهم)، حيث أنّ كلاً من (الفوق) و (تحت الأرجل) يجسّد صورة (رمزية)، لماذا؟ إنّ إنزال العذاب (من فوق) من الممكن أن يكون تعبيراً حقيقياً إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ المجتمعات السابقة على الاسلام قد تعرّضت لجزاءات هي: الصيحة والحجارة... إلخ، حيث نزلت عليهم من فوقهم، أي من السّماء. كما أنّ (التحت) من

١ـ الأنعام / ٦٥.

الممكن أن يكون تعبيراً حقيقياً أيضاً، إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ بعض الجزاءات، كالخسف مثلاً أو الطوفان إنّما جاءتهم من الأرض.

و لكن لو عدنا إلى النصوص التفسيرية، وجدنا أنّ هذه النصوص تتفاوت في تفسيرها لدلالة (الفوق) و (التحت)، بحيث لا تحصر ذلك في تحديد ما هو نازل من عذاب الجوّ أو الأرض، بل تتجاوزها إلى دلالات مختلفة تحملنا على أن نقرّر بأن هذين التعبيرين (من فوقكم) و (من تحت ارجلكم) هما صورتان (رمزيتان).

و من الواضح لديك، أنّ الفارق بين الصورة الرمزية و بين ما هو غير رمزيّ، يتمثّل في أنّ الصورة الرمزية (تشير) إلى دلالة غير معناها اللغوي من جانب، و إلى جملة دلالات، و ليس دلالة واحدة من الجانب الآخر. و المهم في التعبير الرمزي هو هذا الجانب الأخير، أي: تنوّع الدلالات التي يوحي بها هذا الرمز أو ذاك، حيث أنّ تنوّع الدلالات يكسب التعبير سمة فنّية تجعل كلّ واحد (من القرّاء و المستمعين) يستوحي دلالة أو أكثر بحسب خبرته الثقافية و الذوقية، فتجد أنّ واحداً منهم يستخلص دلالة غير ما يستخلصها الآخر، و تجد ثالثاً يستخلص غيرهما أو يستخلص بعضاً دون بعض... وهكذا.

و في ضوء هذه الحقيقة الفنية نتقدّم إلى الصورة الرمزية القائلة (يبعث عليكم عذاباً من فوقكم أو من تحت أرجلكم) لملاحظة الدلالات الرمزية لها.

النصوص المفسّرة - كما عرضنا لك - تتفاوت في تفسير ما هو المقصود من (الفوق) و (تحت الارجل)، فالبعض منها يحمل هاتين العبارتين على دلالتهما الحقيقيّة. بيد أنّ مثل هذا التفسير إذا أمكن أن يقترن بالصواب، حينئذٍ فانّ (من فوقكم) يمكن أن ينسحب على ذلك. لكن (من تحت أرجلكم) تظلّ صورةً مرشّحة لأنْ تكون (رمزاً)، حيث أنّ إرسال العذاب (من تحت الأرجل) يختلف عن إرساله من (التحت) مطلقاً، فالفوق والتحت هما - بالقياس إلى الإنسان - يشملان ما هو فوق جسد الإنسان و ما هو تحته، وحينئذٍ إذا أردنا أن نعبّر عن هذه الحقيقة نكون أمام مستويين من التعبير، إمّا أن نقول مثلاً (من فوقكم) و (من تحتكم) أو نقول (من فوق رؤوسكم) و (من تحت أرجلكم)، فيكون

التعبير الأول هو مطلق ما هو فوق جسد الإنسان و مطلق ما هو تحت جسده، و يكون التعبير الثاني محدّداً للعضو الجسدي (الرؤوس و الأرجل)، فيكون (الفوق) هو ما فوق العضو الأعلى من الجسد، و يكون التحت، هو ما تحت العضو الأسفل من الجسد.

و لكن بما أنّ النصّ القرآني الكريم قد استخدم تعبيرين مختلفين، حيث قال تعالى (من فوقكم) و لم يقل (من فوق رؤوسكم)، في حين قال بالنسبة إلى التحت (من تحت أرجلكم) حينئذٍ نستنتج بأنّ عبارة (تحت الأرجل) حيث قيّد (التحت) بالأرجل، ولم يقيّد (الفوق) بالرؤوس. أقول: نستنتج من ذلك أن لهذا التقييد سرّاً فنياً يحملنا على أن نعتبره (رمزاً) لدلالة أوسع من الدلالة اللغوية للكلمة.

و هذا كلّه إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ القارىء أو المستمع يواجه نصّاً أدبياً مطلقاً يخضع للتذوّق الفنيّ الصرف.

أمّا إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ النصوص التفسيرية هي التي تتكفّل ببيان الحقيقة، حينئذٍ، مع هذا التفاوت في التفسير، لابدّ من الرجوع إلى ما هو ينسجم مع قواعد التعبير الفنّي من جانب، و ما هو المعتبر منها سنداً من جانب آخر، و هذا ما نلحظه فعلاً عندما نجد أنّ بعض النصوص الواردة عن أهل البيت عليهم السلام تشير إلى الدلالة (الرمزية)، وأنّ هذه الدلالة منسجمة مع القواعد الفنّية للتعبير بالنحو الذي أكدناه، و هو أمر يتطلّب الوقوف عند هذه الدلالات الرمزية للصورتين المشار إليهما.

إنّ بعض النصوص المفسّرة تقول: إنّ المقصود (من فوقكم و من تحت أرجلكم) هو الطبقة العليا و السفلى من الناس، و البعض الآخر يقول: هما السلاطين الظلمة و عبيد السوء، أو مطلق ما لا خير فيه. و هذا ما ورد عن أهل البيت عليهم السلام، و الآن: إذا أردنا ان نخضع هذه التفسيرات للتذوّق الفنّي الصرف، نجد أنّ تفسير أهل البيت عليهم السّلام هو المنجسم مع التذوّق المشار إليه، و إنْ كنا لا نستبعد الاستخلاصات الأخرى، نظراً لما أكدناه من أنّ الرمز الفني هو ما يشعّ بإيحاءات متنوعة تتناسب مع ثقافة و خبرة هذا الشخص أو ذاك.

و المهم أنّ هذا الرمز يشير إلى أنّ اللّه تعالى بمقدوره أن يرتّب جزاءات اجتماعية

على الكافرين، سواء أكانت متمثلة في جزاءات استئصالية تنزل عليهم من الجوّ أو تأتيهم من الأرض، أو كانت متمثلة في جزاءات سياسية كالقهر، كما لو تسلّط المستكبر أو المنحط اجتماعياً أو مطلق المنحرفين. و هذا الاستخلاص الأخير -كما قلنا- ينسجم مع التذوّق الفنّي الصرف، فضلاً عن أنّه يتجانس أيضاً مع الصورتين الاستعاريتين اللتين أعقبتا الصورة الرمزية، و نعني بهما قوله تعالى (أو يلبسكم شيعاً) و (يذيق بعضكم بأس بعض)، حيث تمثّل هاتان الاستعارتان جزاءات سياسية هي تمزيق وحدتهم، و محاربة بعضهم للآخر. و هذان النمطان من الجزاء يتماثلان مع الجزاء السابق، و نعني به : التسلّط السياسي.

و الآن، إذا تجاوزنا الصورة الرمزية المتقدّمة، يحسن بنا أن نعرض لهاتين الصورتين الاستعاريتين لملاحظة تركيبتهما الفنّية وصلة ذلك بالدلالات التي حدّثناك عنها.

قلنا: إنّ الاستعارة الأولى (أو يلبسكم شيعاً) تعني : التفرقة أو تمزيق الوحدة، و أنّ الاستعارة الثانية تعني : محاربة بعضهم للبعض الآخر. و لكن هذا لا يعني أنّ هذا الاستنتاج هو الدلالة الوحيدة للاستعارتين المذكورتين، بقدر ما يعني أنّ الاستعارة الفنّية لا تفترق - في كثير من صورة - عن الصورة الرمزية، من حيث ترشّحها بالإيحاءات المتنوعة، إنّ قوله تعالى (أو يلبسكم شيعاً) تظلّ ذات إمكانات إيحائية أشار المفسرون إليها، إلّا أنّ التفسير الوارد عن أهل البيت عليهم السلام يظلّ متّسقاً مع التذوق الفنّي الصرف، ألا و هو : افتراق كلمتهم.

و لعلّك لا تحتاج إلى أدنى تأمّل حتّى تدرك بوضوح أنّ (الشيع) معناه : الفِرَق، قوله تعالى (او يلبسكم شيعاً) معناه : أن يجعلكم فرقاً، أي : متمزقين بدلاً من وحدة الكلمة فيما بينكم،... والإلباس هو الإخلاط (في دلالته اللغوية)، و من الممكن أن يشير إلى الارتداء أيضاً، و في الحالين : فإنّ المقصود من ذلك هو : أن يجعلهم فرقاً مختلطة، وليست واحدة أو فرقاً قد ألبسها اللّه تعالى هذه السمة المتمزّقة.

و أمّا الاستعارة الأُخرى (أو يذيق بعضكم بأس بعض)، فإنّ دلالتها الفنّية تظلّ من الوضوح بمكان. و قد سبق أن حدّثناك عن الأسرار الفنّية لاستعارة حاسّة الذوق الخاصّة

بتذوق الطعام في مواضيع سابقة، لا ضرورة لإعادة الكلام فيها، بقدر ما نعتزم أن نشير هنا إلى انّ إذاقة البعض للآخر يعني أنّ الناس سوف يظلم بعضهم الآخر، و أنّ مفهوم (الإذاقة) هو: تحمّل مرارة شديدة تماثل مرارة الطعام الذي يتوقّف عليه حياة الشخص حيث تحتجزه المرارة من الإفادة من الطعام، سواء أكانت الإفادة ذات معطى صحيّ أو ذات معطىً ترفيهي.

و هذا يعني أنّ هؤلاء المغضوب عليهم سوف لن تتوفّر لديهم الإشباعات المهمّة لحاجات مثل (الحاجة إلى الحياة) و (الحاجة إلى الأمن) حيث تعتبر هاتان الحاجتان في مقدّمة ما هو ضروري من الحاجات، و مع فقدانها يُفقَد كلّ من (التوازن) النفسي والاجتماعي للأفراد و الجماعات، طالما نجد أنّ قتل الناس بعضهم للآخر أو ظلم بعضهم للآخر، يتسبب في فقدان كلّ من الحياة و الأمن.

إذن، أمكننا أن نتبيّن الأهمّية الفنّية لهذه الاستعارة و ما سبقها، فضلاً عن الأهمّية الفنّية للصورة الرمزية، و تجانس هذه الصور فيما بينها، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿و لقد جِئْتمونا فُرادَىٰ كما خلقناكم أوّل مَرّةٍ و تَركْتُم ما خوّلناكم وراء ظهوركم و ما نرىٰ معكم شفعاءَكم الذين زَعمتم أنّهم فيكم شركاء لقد تقطّع بينكم وضلّ عنكم ما كُنْتُم تزعمون﴾ [١]

تواجهك في هذه الآية الكريمة استعارة مألوفة، هي قوله تعالى (و تركتم ما خوّلناكم وراء ظهوركم)، الآية تخاطب المنحرفين ممّن شغلوا بمتاع الحياة الدنيا، قائلة لهم: قد تركتم ما أعطيناكم من الأمتعة في الحياة الدنيا وراء ظهوركم. و الاستعارة هنا هي: ترك الكافرين ما استمتعوا به وراء ظهورهم.

و قد تبدو - في نظرك - لأوّل وهلة، أنّ هذه الاستعارة واضحة الدلالة كلّ الوضوح. و هي كذلك. لكنّك ينبغي أن تتأمّلها بدقّة، لتكشف بعد ذلك أنّ ما هو واضح أو مألوف إنّما

١ـ الأنعام / ٩٤.

ينطوي في الآن ذاته على دلالات بالغة العمق.

فمخاطبته تعالى للكافرين، لقد تركتم كلّ شيء وراء ظهوركم تعني - في دلالاتها الواضحة - أنكم تركتم الدنيا و واجهتم الآن الآخرة. لكن لو أعدت النظر من جديدٍ للحظت أنّ انتخاب عبارة (وراء ظهوركم) بالرغم من كونها تشير إلى هذه الدلالة الواضحة، إلّا أنّها تحتشد بدلالات متنوعة ذات إثارة و طرافة. و يمكنك أنْ تتبيّن جانباً من ذلك، حينما تتأمّل عبارة (وراء ظهوركم)، من خلال كون هذه العبارة لا تعني مجرّد أنّ الإنسان يترك الشيء وراء ظهره، أي خلفه، و إلّا كان من الممكن أن يقول النصّ: «لقد تركتم الدنيا خلفكم» و لكنّه قال «وراء ظهوركم» بدلاً من عبارة (خلفكم). حينئذٍ لابدّ أن تكون عبارة «وراء ظهوركم» أكثف دلالة من عبارة «خلفكم»، لماذا؟ هذا ما نحاول توضيحه الآن.

لا شكّ، أنّنا عندما نستخدم عبارة (وراء الظهر)، إنّما نعني بها ما يقابل (الأمام)، فعندما تقول مثلاً «تركت مدينتك أو الشارع وراء ظهرك، إنّما تقصد بذلك أنّ هذا الشخص قد اتّجه إلى الأمام، نحو شارع أو مدينة جديدة، لكن - كما قلنا - يمكن أن نستخلص هذه الدلالة لو قلنا «تركت المدينة أو الشارع خلفك»، و حينئذٍ لابدّ أن تكون عبارة «وراء ظهرك» تحمل من الدلالات ما لا تحمله عبارة (خلفك). إنّ عبارة وراء الظهر تحتشد رمزياً بأكثر ممّا تحمله دلالتها اللغوية. و لعلّ أوّل ما يتبادر إلى ذهنك منها هو: أنّ ما يترك وراء الظهر، إنّما يعني عدم النية إلى العودة إليه، أو يعني عدم إمكان العودة إليه، بعد أن يكون قد رغب فيه بسبب أو لآخر.

إنّ اللّه تعالى ملّك البشر أو أعطاهم من الدنيا مختلف الأمتعة: الطعام، الجنس، المال، الأولاد...إلخ، و جعل هذه الأمتعة ذات مستويين، أحدهما: أن تستثمر عبادياً بحيث يتمّ إشباعها من خلال الطرائق التي رسمتها مبادىء السماء، و الآخر: أن تستثمر دنيوياً بحيث يتمّ إشباعها بنحو مطلق، كما هو طابع سلوك المنحرفين عن مبادىء اللّه تعالى. و هؤلاء ـ أي الدنيويين ـ عندما يواجهون الموت، يكونون بسبب من عزلتهم عن مبادىء السماء قد تركوا هذه الأمتعة وراء ظهورهم لا رغبةٌ عنها، بل لاضطرارهم بطبيعة

الحال، حيث يواجههم الموت، و حيث لا يمكن العودة إلى أمتعتهم.

و لعلّ أهميّة مثل هذه الاستعارة تتمثّل في كونها قد اقترنت بعنصر (السخرية) منهم، فما دام الإنسان لا يترك الأشياء وراء ظهره إلّا رغبة عنها أو اضطراراً، حينئذٍ عندما يخاطب بعبارة «لقد تركت الأمتعة وراء ظهرك» إنّما تقترن هذه المخاطبة بالسخرية منه، لأنّه لم يترك هذه الأمتعة رغبةً عنها، بل هو مشدود إليها كلّ الانشداد، و لكنّه لا يملك حيال ذلك أيّة إمكانية للاستمتاع بها.

يضاف إلى ذلك، أنّ عبارة «وراء ظهوركم» ـ في التعبير القرآني الكريم بخاصّة ـ تجعل القارىء أو المستمع يتداعى بذهنه إلى استعارات مماثلة لهذه العبارة مثل «على ظهوركم» و ليس «وراء ظهوركم»، حيث إنّ عبارة «الظهر» ـ كما هو واضح ـ تستخدم حيناً بمعنى «حمل الشيء» و تستخدم حيناً آخر بمعنى «الخلف»، فإذا كان الكافرون مثلاً قد تركوا ما أعطاهم اللّه تعالى من الأمتعة الدنيوية (وراء ظهورهم)، فإنّهم يحملون (على ظهورهم) أوزار و نتائج ذلك، فتكون «ظهورهم» حينئذٍ مجالاً لأن تتداعىٰ أذهاننا من خلالها إلى دلالتين، الدلالة الأولى هي ما قصده القرآن الكريم من أنّ الكافرين تركوا وراء ظهورهم أمتعة الدنيا.

والدلالة الأخرى هي: ما تتداعىٰ إليه أذهاننا من كلمة «الظهور» إلى أنّها مقترنة بحمل الذنوب، فإنّ الكافر يترك الأمتعة الدنيويّة وراء ظهره، و يحمل على ظهره نتائج سلوكه المنحرف حيال الأمتعة المذكورة، حيث لم يستثمرها عبادياً، بل استثمرها دنيوياً فحسب، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿و أقسموا باللّه جَهْدَ أيمانهم لَئِن جاءتهم آيةٌ ليُؤْمِنُنَّ بها قل إنّما الآيات عنداللّه و ما يشعركم أنّها إذا جاءت لا يُؤْمنون و نُقلّب أفئدتهم و أبصارهم كما لم يُؤْمنوا به أوّل مرّةٍ و نَذَرهُم في طغيانهم يعمهون﴾[1]

قبل أن نحدّثك عن العنصر الصوري في هذا النصّ، و هو قوله تعالى: (و نقلّب

١ـ الأنعام / ١١٠ ـ ١٠٩.

أفئدتهم و أبصارهم)، يحسن بنا أن نوضّح السياق الذي وردت فيه هذه الصورة، فالنصّ يحدّثنا عن المشركين الذين أقسموا باللّه تعالى لمحمّد صلّى اللّه عليه و آله بأنّهم سوف يؤمنون به، في حالة مشاهدتهم آية سماوية، أي إعجازية، إلّا أنّ النصّ القرآني الكريم أجاب بأنّ هؤلاء المشركين سوف لن يؤمنوا بذلك، حيث إنّهم لم يؤمنوا به أوّل مرّة، و أنّ اللّه تعالى سوف يدع هؤلاء في طغيانهم يعمهون أي يتردّدون.

لكن ينبغي أن تلاحظ أنّ قوله تعالى (و نقلّب أفئدتهم و أبصارهم) جاء على شكل جملة معترضة على هذا النحو (إذا جاءت لا يؤمنون - و نقلّب أفئدتهم و أبصارهم -كما لم يؤمنوا به اوّل مرّة و نذرهم في طغيانهم يعمهون).

و معنى هذا أنّ النصّ يكون قد صاغها على هذا النحو: (إذا جاءت الآية الاعجازية لن يؤمنوا بها - و نحن نقلّب أفئدتهم و أبصارهم - مثلما أنّهم لم يؤمنوا أوّل مرّة.

و الآن مع ملاحظتك لهذه الجوانب، نبدأ بالحديث عن الصورة الاستعارية التي جاءت في شكل جملة معترضة، فنقول: قد تفاوت المفسّرون في تحديد الدلالة لهذه الصورة، حيث أنّ بعضهم ذهب إلى أنّ المقصود من ذلك أنّ اللّه تعالى قد اختبر أفئدة المشركين و أبصارهم فهم سوف لن يؤمنوا حتّى مع مشاهدتهم الآية الإعجازية التي اقترحوها. و بهذا تكون عبارة (و نقلّب أفئدتهم) عبارة مباشرة، و ليست صورة استعارية، فتكون كلمة (نقلّب) بمعنئ (نختبر)، و ليست بمعنى التقليب للشيء. بيد أنّ هذه الدلالة قد لا تتسق مع السياق الفني الذي وردت فيه، كما سنوضّح ذلك بعد قليل. و هناك من النصوص المفسّرة ما يشير إلى دلالة هي: أنّ اللّه تعالى يقلّب أفئدتهم و أبصارهم على النار في اليوم الآخر.

أيضاً: هذه الدلالة لا تتسق مع السياق الفنّي للنصّ، لأنّ تقليب الأفئدة - و هي تعبير عن الوعي و الإدراك و ليست مجرّد جهاز عضوي - لا ينسجم مع طبيعة الفؤاد بصفته رمزاً للوعي.

و أمّا التفسير الثالث، فيذهب إلى أنّ المقصود من تقليب الأفئدة و الأبصار هو: تقليبها بالحيرة و التردّد و الاضطراب النفسي... الخ. و هذا التفسير يظلّ هو الأليق

بالسياق الذي وردت فيه الصورة المشار إليها، و بهذا تكون الصورة (استعارةً)، يعني : أنّ اللّه تعالى يقلّب الأفئدة و الأبصار، بحيث تفقد قابلية الوعي و الإدراك، لأنّ تقليبها هو : سلب القابلية على أداء وظيفتهما الإدراكيّة و الحسّية.

فالفؤاد يمارس وظيفة إدراكية هي : تفقّهه للأمور، و البصر يمارس وظيفة حسّيّة هي: مشاهدته للأشياء، فإذا قلبها اللّه تعالى فجعل عاليها سافلها مثلاً، حينئذٍ يفقد هذان الجهازان وظيفتهما الطبيعية، و يتحوّلان إلى جهازين مضطربين. و هذا ما يتّسق تماماً مع السياق الذي وردت فيه هذه الصورة، كيف ذلك ؟

نودّ أن نلفت نظرك إلى سياقين، أوّلهما هو أنّ النصّ في صدد أن يوضّح بأنّ هؤلاء المشركين يتميّزون بصفة (العناد)، حيث إنّهم حتّى في حالة مشاهدتهم الآية الإعجازية سوف لن يؤمنوا، و إذا كان الامر كذلك فهذا يعني أنّهم معاندون و مضطربون لا يقين لديهم و لا سلامة نفس.. و لذلك، فإنّ أمثلة هؤلاء المضطربين المعاندين سوف يطبع اللّه تعالى على قلوبهم و أبصارهم و ذلك من خلال تقليبهما، بحيث يفقدان القابلية على أداء وظيفتهما الإدراكية و البصرية.

و أمّا السياق الآخر الذي يسعفنا على أن نميل إلى كون هذه الصورة هي بمعنى تقليب الأفئدة و الأبصار، من حيث كونها استعارة للاضطراب و الحيرة و الشكّ و التردّد، هو أنّ نهاية الآية قد ختمت بالعبارة الآتية (فنذرهم في طغيانهم يعمهون)، و معنى هذه العبارة هو : ندعهم في طغيانهم يتردّدون. فالتردّد هنا هو نفس الدلالة التي أشرنا إليها، ونعني بها : الحيرة و الاضطراب و الشكّ و نحوها من السمات النفسيّة التي تطبع المرضىٰ النفسيين كما هو واضح.

إذن : بقرينة هذه العبارة الأخيرة، نستنتج بأنّ المقصود من صورة (و نقلّب أفئدتهم و أبصارهم) هو جعل عاليها سافلها مثلاً، أو إفقادهما الوظيفة الطبيعية لهما، لأنّ تحويل الفؤاد عن مكانه العضوي من الجسم، و تحويل البصر عن مكانه، أو تحويلهما و تقليبهما وظيفياً، يعني فقدانهما - كما قلنا - الوظيفة الطبيعية لإدراك الأشياء و مشاهدتها. و هذا ما يتّسق مع طبيعة العناد و الشك و التردّد الذي يطبع المنحرفين عن مبادىء اللّه تعالى،

بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: **﴿و كذلك جعلنا لكلِّ نبيٍّ عَدُوّاً شياطين الإنس و الجنّ يُوحي بعضهم إلى بعض زُخْرُفَ القول غروراً و لو شاء ربّك ما فعلوه فذرهم و ما يفترون﴾**[١]

الصورة الفنية التي نواجهها في هذه الآية الكريمة هي صورة (زخرف القول)، و هي صورة (استعارية) كما هو واضح. و قد جاءت هذه الصورة في سياق الحديث عن الشياطين و طرائق تعاملهم فيما بينهم من جانب و تعاملهم حيال المؤمنين من جانب آخر.

إنّ هؤلاء الشياطين حينما يلتقي بعضهم الآخر يعلّمه طرائق الإغواء، و كيفية إضلالهم للآخرين.

و عملية التقاء الشياطين بعضهم الآخر، و تعليمه طرائق الإضلال، قد صاغها النصّ القرآني الكريم، في عبارة استعارية هي (زخرف القول). و السؤال هو: ما الذي نستخلصه فنّياً من العبارة المذكورة (زخرف القول)؟

الزخرف هو التزيين للشيء، إلّا أنّ هذا التزيين، يظلّ (خارجياً) و (سطحياً)، و لا علاقة له بمضمون الأشياء. طبيعياً، يمكن أن تستثمر الزخرفة ـ مثلاً ـ لجعلها متسقة مع المضمون، إلّا أنّها تظلّ عملاً إلى ما هو (خارجي) و (سطحي) أقرب منه إلى ما هو داخلي أو ما هو «عميق». و لا أدلّ على ذلك ما نلحظه من الزخرف الذي توشّئ به العمارات مثلاً حيث أنّه مجرّد تزيين خارجي لا علاقة له بمتانة العمارة و إحكامها.

و إذا نقلنا هذه الحقيقة الحسّية إلى صعيد الأفكار أو الأقوال أو المعاملات نجد أنّ إعارتها من صعيدها الحسّي إلى صعيدها المعنوي، يحمل أهمية فنّية كبيرة، نظراً للتماثل بين ما هو معنوي من الحقائق و إمكانية تمويهها، و بين ما هو مادّي و إمكانية تمويهه، من خلال الزخرف.

١ـ الأنعام / ١١٢.

و يمكنك – في مجال الحياة الدنيا – أن تستعرض ما ورد في القرآن الكريم من الإشارة إلى زخرف الحياة، حيث تجد أنّ استعارة الزخرف، للحياة الدنيا، تتناسب تماماً مع «مفهوم الزخرف». فالزخرف بصفته تزييناً خارجياً و سطحياً، ينسحب على الحياة الدنيا تماماً، إنّها ـ أي الحياة ـ تحفل بإمتاعات كثيرة كالطعام و الشراب و الجنس والجمال و الثروة و الأولاد... الخ. غير أنّ هذه الإمتاعات تظلّ خارجية و سطحية، لا تمسّ حقيقة الحياة التي خلقها اللّٰه تعالى لهدفٍ عبادي، أي أنّ مضمونها هو ممارسة هذه المهمة، و أنّ ما هو عميق منها هو : ممارسة المهمة في أفضل صيغها. و ما عدا ذلك فهو ممارسات خارجية لا علاقة لها بمضمون الحياة، و ممارسات سطحية لا تمس جوهرها.

و الآن، إذا تركنا هذا الجانب، و اتجهنا إلى الصورة الاستعارية التي نحن في صدد الحديث عنها ـ اي : زخرف القول ـ نجد أنّ ما أشرنا إليه من دلالات (الزخرف) بالنسبة إلى الحياة الدنيا، ينسحب أيضاً على ظاهرة (الكلام) أو (القول) الذي تصدر عنه الشياطين في تعامل بعضهم مع الآخر.

فمهمّة الشياطين هي إغواء الناس، و الإغواء يعني إيصال الأشياء إلى الآخرين بخلاف حقائقها، لكن بطرق خاصّة تعتمد تمويه الحقائق، و لذلك فإنّ عملية التمويه للحقائق تتناسب مع عملية (الزخرفة)، حيث تجد أنّ الزخرفة الحسية تضيف جمالية ظاهرة على هذه العمارة أو تلك، فيما تخفي تحتها إمّا بناءاً غير متماسك أو تشويهاً وقبحاً ملحوظين..و كذلك الزخرف من (القول).

الشياطين عندما يلتقي بعضهم الآخر (يوحي بعضهم إلى بعض زخرف القول) كأنْ يقول أحدهم للآخر : إنّني قد استخدمت هذه الطريقة في إغواء هذا الشخص وَ ذاك، و ما عليك إلّا أن تستخدم الطريقة ذاتها في إغواء هذا الشخص أو ذاك. فطريقة الممارسة هنا تجسّد عملية «زخرفة» للحقائق المشوّهة أو القبيحة، بحيث تبدو و كأنها سليمة من التشويه أو القبح.

هنا، ينبغي أن تلحظ، أيضاً، أنّ أهمّية هذه الصورة الاستعارية (زخرف القول)، تتمثل في كونها أهمية مزدوجة، فهي من جانب تشير إلى أن ما توحي به الشياطين مطلقاً

هو (زخرف)، أي: أنّ ما يوسوس به الشيطان للناس هو كلام مزخرف، و من جانب آخر تشير إلى أنّ ما توحي به الشياطين بعضهم إلى بعض هو كلام مزخرف أيضاً. و هذا ما لم تصرّح به الصورة مباشرةً، بل تتركنا نحن نستخلص ذلك، و هو أمر يضفي مزيداً من الجمالية على الصورة المشار إليها.

قال تعالى: **﴿فمن يُرد اللهُ أن يهديه يشرح صدره للإسلام و من يُرد أن يُضلّه يجعل صدره ضيّقاً حَرَجاً كأ نّما يصّعّد في السماء كذلك يجعل اللّهُ الرجسَ على الذين لا يُؤمنون﴾**[1].

تتضمن هذه الآية الكريمة صورة تشبيهية هي قوله تعالى (كأنّما يصعّد في السماء)، كما تتضمّن صورتين استعاريتين هما (يشرح صدره للإسلام) و (يجعل صدره ضيّقاً حرجا).

هذه الصور الفنّية تظلّ من الصور الملفتة للنظر في القرآن الكريم، نظراً لما تتضمّنه من صياغات تعتمد كلّاً من البُعد العلمي و الجمالي في تركيب الصورة. و نقصد بالبعد العلمي رصد العلاقة بين شيئين واقعيين يجيء التشبيه فيهما أو الاستعارة مركباً من البعد المذكور. و أمّا البعد الجمالي فيقصد به نفس العلاقة التي يرصدها النصّ و ينتزعها من بين الظاهرتين اللتين تشتركان في سمة خاصّة بحيث تنبثق منهما سمة ثالثة، نتيجة للمركب المذكور.

و إذا دقّقت النظر في هذه الصور الثلاث (فمن يُرد اللّه أن يهديه يشرح صدره للإسلام) و (من يرد أن يضلّه يجعل صدره ضيّقاً حرجاً) و (كأنّما يصعّد في السماء)، إذا دقّقت النظر في هذه الصور وجدتها صوراً (متداخلة) من جانب، و منفصلة من جانب آخر. فالصورة الأولىٰ تتضمّن استعارة تقول:

إنّ اللّه تعالى إذا أراد أن يهدي العبد، يجعل صدره واسعاً منفتحاً لتقبّل الإسلام،

١ـ الأنعام / ١٢٥.

والصورة الثانية تقول، و هي استعارة أيضاً: إنّ اللّه تعالى إذا أراد أن يضلّ العبد، يـجعل صدره ضيّقاً حرجاً بحيث لا يتقبل الإسلام. و الصورة الثالثة تقول : (إنّ ضـيق الصـدر وحرجه بالنسبة إلى الشخص الذي لا يريد اللّه تعالى أن يـهديه يشـبه ضـيق الصـدر وحرجه بالنسبة لمن يصعد إلى الطبقات العليا من الجوّ.

فأنت تلاحظ أنّ الصورة التشبيهية الثالثة (كأنّما يصعد في السماء) هي في الواقع امتداد للصورة الثانية (يجعل صدره ضيّقاً حرجا)، و هذا يعني : أنّ الصورة الاستعارية قد (تداخلت) مع الصورة التشبيهية بحيث أصبحتا صورة واحدةً، و لكـنّها ذات شـطرين، أحدهما يترتّب على الآخر. و بكلمة جديدة : إنّ الصورة الاسـتعارية (يـجعل صـدره ضيقاً) قد استعانت بصورة (تشبيهية) لتوضيح دلالتها.

و هذا النمط من التركيب الصوري المتداخل يحمل أهمية فنية كبيرة. فمن الواضح، أنّك إذا أردت أن توضّح دلالة شيء ما، حينئذ تعتمد عنصر (التشبيه) أو أيّة صورة اخرى، كالاستعارة و الرمز و التمثيل... الخ، كما لو أردت مثلاً أن توضّح دلالة الإسلام فتشبهه بالنور مثلاً.

و قد تعتزم أن توضّح دلالة التشبيه نفسه، و هو النور الذي شبّهت به الإسلام، فتعتمد حينئذٍ صورة أُخرى، فيكون الفارق حينئذٍ بين الصورتين هو أنّ الصورة الأولى جاءت لتوضّح دلالة حقيقية، و أنّ الصورة الثانية جاءت لتوضّح دلالة مجازية، فـتعتمد عـلى المجاز في توضيح ما غمض من المجاز، و هذا ما تلحظه في الصورة المتقدّمة (يـجعل صدره ضيقاً)، فالنصّ أراد أن يوضّح بأنّ اللّه تعالى إذا أراد أن يضلّ العبد، حينئذٍ يجعله غير مستعدٍ لتقبّل الإسلام.

و لكي يقرّر هذه الحقيقة اعتمد عنصر الاستعارة فقال (يجعل صدره ضيقاً) فخلع سمة (الضيق) - و هي حقيقة مكانية - خلعها على حقيقة نفسيّة و هـي : عـدم تـقبل الإسلام، بعد ذلك أراد النصّ القرآني الكريم أن يوضّح هذه الظاهرة الاستعارية (ضـيق الصدر) و مستوى أو درجة الضيق، فاعتمد حينئذٍ صورة أُخرىٰ لتوضيح الصورة السابقة، فجاء التشبيه بأنّ ضيق الصدر عند من لا يتقبل الإسلام يشـبه فـي درجـته الشـديدة

الشخص الذي يحاول أن يصعد إلى الطبقات العليا من الجو.

إذن : ثمّة مسوّغ فنيّ - كما لحظت - بالنسبة إلى صياغة ما أسميناه بـ(الصورة المتداخلة)، حيث تداخلت الاستعارة مع التشبيه في الصورة المشار إليها، ألا و هو : أنّ النصّ أراد - باستعارته لضيق الصدر بالنسبة لمن لا يتقبّل الإسلام - أن يوضّح درجة الضيق و شدته. و هذا ما استتبع ضرورة صياغة صورة جديدة تحدّد مستوىٰ الصورة الأولى، حيث جاء التشبيه بالصعود إلى السماء، موضّحاً درجة الشدّة التي يعاني منها من لا يتقبّل الإسلام.

و هذا فيما يرتبط بالمسوغات الفنّية لصياغة الصور المتداخلة. أمّا الصورة ذاتها و ما تنطوي عليه من سمات فنّية، فهذا ما نحدّثك عنه الآن.

و نقف بك مع الصورة الأولى، و هي الاستعارة القائلة (فمن يُرد اللّه أن يهديه يشرح صدره للإسلام).

إنّ (الانشراح) هو : الانفتاح و الاتساع، و هذه السمة مادّية ترتبط بعنصر المكان من حيث سعته أو ضيقه. و قد خلع النصّ هذه الصفة المادية على ظاهرة معنوية هي : تقبّل الإسلام.

لكن، ينبغي أن تلاحظ أنّ النصّ القرآني الكريم قد توكّأ على ظاهرةٍ مادّيةٍ أيضاً حينما خلع صفة المكان الجامد على ما هو «مكان حي»، و هو : صدر الإنسان. و بذلك، نكون أمام مرحلتين استعاريّتين، المرحلة الأولى هي : نقل ما هو (جامد)، أي الأماكن الطبيعية أو الأرض مثلاً، إلى ما هو (حي)، أي مكان الصدر. و أمّا المرحلة الثانية من الاستعارة فهي : نقل ما هو (مادّي) - سواء كان مكاناً طبيعياً أو بشرياً - إلى ما هو (معنوي)، أي جعل الصدر مكاناً له سعته و انفتاحه بالتشبيه إلى ما هو معنويٌ و هو : تقبّل الإسلام..

إذن : هذا التركيب الازدواجي للاستعارة، ينبغي ألّا تغفل عنه و أنت تواجه نصّاً فنّياً له جماليته المدهشة.

أمّا الاستعارة ذاتها (و هي سعة الصدر او انشراحه) فتنطوي على معطياتٍ فنّيةٍ

متنوعةٍ، لعلّ أبرزها هو أنّ النصّ في صدد تبيين استجابة الإنسان حيال الإسلام. و ممّا لا شكّ فيه أنّ الشخص السويّ الذي لا تعصف به الاضطرابات الفكرية و النفسية يستجيب إلى ما هو حقّ و خير، و ينفر ممّا هو باطل و شرّ. و بالعكس فإنّ المضطرب فكرياً و نفسياً ينفر ممّا هو حقّ و خير و يميل إلى ما هو باطل و شرّ. و الإسلام بصفته حقّاً مطلقاً و خيراً مطلقاً، لابدّ أن يستجيب له الأسوياء و أن ينفر منه المرضى.

و تبعاً لذلك فإنّ اللّه تعالى - لمعرفته سلفاً بسلوك الإنسان من حيث اختياره لما هو تقوى أو ما هو فجور - يتدخّل في إهداء الشخص او التخلّي عنه، من حيث مساعدته في سبل الخير و اكتساب معطياته أو عدم مساعدته في ذلك. من هنا جاءت الاستعارة القائلة (من يرد اللّه أن يهديه يشرح صدره للإسلام) لتشير إلى أنّ من يؤثر هوى اللّه تعالى على هوى النفس، يجعل تقبّله للإسلام مقروناً بفاعليةٍ نفسيةٍ هي: انشراح صدره للإسلام بحيث يتقبّله و هو منشرح له، و ليس مضطرّاً لتقبّله، أي أنّه يتقبّله طوعاً لا كرهاً.

و انشراح الصدر هنا يعني - كما قلنا - اتساعه، و الاتساع يعني: أنّ الإنسان يلتزم بجميع المبادىء التي رسمت له، فضلاً عن كونه أساساً قد تقبّله على مستوى النظرية. لذلك، فإنّ أهمّية مثل هذه الاستعارة ـ أي الانشراح للإسلام ـ تكمن في كونها موشّحة بأكثر من استخلاص و دلالةٍ بحيث يمكنك أن تستخلص منها بأنّ اللّه تعالى إذا أراد بعبدٍ خيراً جعله أولاً يتقبّل الإسلام بمجرّد التعرّف لمبادئه، و جعله مسروراً بمثل هذه المبادىء، و جعله ملتزماً بممارستها جميعاً.. إلخ. كلّ هذه الدلالات و سواها، يمكنك أن تستخلصها من الاستعارة المذكورة.

أمّا الاستعارة الثانية (و من يُرد أن يضلّه يجعل صدرَهُ ضيّقاً حرجاً) فتقف على التضادّ تماماً من الاستعارة الأولى، لأنّ ما قلناه عن الاستعارة الأولى من الانشراح للصدر، نقوله على العكس من ذلك، من عدم الانشراح، أي: الضيق و الحرج، لمن لا يريد اللّه تعالى أن يهديه بحيث يجعل استجابته للإسلام و مبادئه، مقرونة بالحرج و ضيق الصدر. طبيعيّاً، يمكنك أن تسأل قائلاً: ما هو الفارق بين الحرج و الضيق، و لماذا جمع النصّ بينهما حيث كان بمقدور النصّ أن يكتفي بسمة الضيق مقابل «الانشراح»؟

هنا يمكننا أن نكتشف جملة من الأسرار الفنية وراء ذلك. منها : أنّ الناس على نمطين، أحدهما لا يتقبّل مبادىء الحقّ و الخير أساساً، و الآخر يتقبّل ذلك على مضضٍ، إمّا لكونه متأرجحاً بين إيثاره لهوى اللّه تعالى و هوى النفس، و إمّا لكونه مكرهاً على ذلك. و يمكنك أن تلحظ نماذج من النمط الأوّل متمثلةً في كثير من الأشخاص الذين يتضايقون من بعض المبادىء التي ترتطم بشهواتهم، إنّهم يتقبلونها نظرياً، و لكنّهم يتضايقون منها عملياً. و أمّا النمط الآخر فقد لا يتقبل حتّى نظرياً، و لكنّه يضطرّ إلى أنْ يسلّم بها أو يمارسها لمصلحة دنيوية.

من هنا، جاءت الاستعارة، التي جمعت بين الحرج و الضيق، لتشير إلى نمطين من الاستجابة حيال الإسلام، النمط الذي يضيق صدره بالإسلام، و النمط الذي يجد فيه حرجاً يرتطم بشهواته.

إذن : أمكنك أن تدرك واحداً من الأسرار الفنّية الكامنة وراء هذه الاستعارة التي قرّرت بأنّ اللّه تعالى إذا أراد أن يضلّ شخصاً، يجعل صدره ضيّقاً من جانبٍ و حرجاً من جانب آخر بالنسبة إلى مواجهته للإسلام.

و الآن : نتقدّم إلى الصورة الثالثة التي تتضمّن تشبيهاً للأشخاص الذين لا يتقبّلون الإسلام، حيث شبّههم بمن يصعّد في السماء.

إنّ هذا التشبيه ينتسب من جانب إلى ما يمكن أن يصطلح عليه بـ(التشبيه العلمي)، حيث توفّر بعض المفسّرين على توضيح العلاقة بين ضيق الصدر و حرجه (من الزاوية الطبيّة) و بين الصعود إلى الطبقات العليا من الجو. و أمّا من الزاوية النفسية، فيمكننا أن نربط بين عملية الصعود إلى الجو و بين ما يقترن بها من شدائد نفسية. بل يمكننا - انسياقاً مع المفسّرين الذين يتفاوتون في تحديد ذلك - أن نربط بين عملية الصعود إلى الجو و ما يقترن بها من شدائد جسمية تتجلى حرجاً و ضيقاً... الخ.

و الأهمّ من ذلك هو أنّ هذا التشبيه يتماثل مع الاستعارة السابقة التي حدّثناك عنها و قلنا: إنّها مرشحة بدلالات و استخلاصات متنوعة، بل إنّ هذا التشبيه يظلّ أكثر ترشّحاً للدلالات المتنوعة، بحيث يمكنك أن تخضعها لتفسيرات ذات علاقة بما هو

نفسي و جسمي.. الخ. بل يمكنك أن تلحظ مدى الأهمّية الفنّية لمثل هذا التشبيه حينما تخضعه لنسبية الزمان، و الخبرة الثقافية.

فالمفسّرون الموروثون مثلاً – نظراً لعدم امكانية التجريب العلمي في الصعود إلى الطبقات العليا من الجو عصرئذٍ – لا يمكنهم أن يربطوا بين المعطى العلمي للتشبيه المذكور و بين ما استخلصه المفسّرون المعاصرون، و حتّى في حالة ابتعادنا عن الأخذ بمثل هذا التفسير، نجد أنّ الخبرة العادية للشخص من الممكن أن تجعله مستخلصاً جملةَ دلالاتٍ تتناسب مع طبيعة تذوّقه الفنّي، كما لاحظنا ذلك عند المفسّرين الموروثين. وأنّهم يذهبون مثلاً إلى أنّ الصعود إلى الجوّ يستتبع مشقّة لا استعداد للشخص بأن يتحمّل ذلك، أو أنّهم يذهبون مثلاً إلى الجو بصفته متعذّراً... إلخ، كلّ ذلك يسبّب ضيقاً و حرجاً، الضيق من حيث عدم إمكانية الصعود، والحرج منه حيث صعوبة ذلك.

أخيراً، نكرّر الإشارة إلى أنّ أمثلة هذه الصورة تظلّ من الصور القرآنية الكريمة المدهشة بما تحفل به من جانب، من تركيب مزدوج لاستعارة ما هو جامد لما هو حيّ، ومن تركيب متداخل (كالتشبيه الذي اعتمد الاستعارة) من جانب ثانٍ، و من تركيبٍ رمزي يترشّح بدلالات متنوعةٍ من جانبٍ ثالث، فضلاً عن أنّ أولئك جميعاً، من الزاوية الفنّية، تظلّ على صلةٍ مماثلة لما هو (فكري)، أي من حيث الأفكار التي تتضمّنها هذه الصورة المركّبة، حيث إنّها تطرح واحدة من أهمّ أنماط السلوك البشري حيال استجابته أو عدم استجابته لرسالة الإسلام، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال اللّه تعالى: ﴿أو من كان مَيْتاً فأحييناه و جعلنا له نوراً يمشي به في الناس كَمَن مَثَلُه في الظلمات ليس بخارجٍ منها كذلك زُيّن للكافرين ما كانوا يعملون﴾ [1]

هذه الآية القرآنية الكريمة تُعدّ واحدة من أبرز الآيات التي تحفل بالعنصر الصوري، إنّها تتضمّن صوراً ذات دهشةٍ و إثارةٍ و إعجاز بالغ الأهمّية، بحيث نقف أمامها منبهرين

١ـ الأنعام / ١٢٢.

كلّ الانبهار، نظراً لما تتضمّنه من تركيب فنّي لا يمكن للدارس الأدبي أن يكتشف أسراره العجيبة في هذا الميدان.

و يمكننا – في البدء – أن نلفت نظرك إلى بعض الأسرار المرتبطة بصياغة الصور الخارجية، ثمّ نتبع ذلك بالحديث من الأسرار الداخلية لها.

بالنسبة إلى الصياغة الخارجية لهذه الصورة تواجهك أولاً صوراً (متداخلة) و(مزدوجة)، و تواجهك ثانياً صوراً تنتسب إلى (التشبيه)، (الرمز) و (التمثيل) و(الاستدلال)، أي: أنّك أمام صورة موحّدة تتضمّن جملة أشكال من الصور، و هذا ما يُعدّ من التركيبات النادرة في ميدان الصياغة الصورية، فالتداخل بين الصور يتمّ عادةً بين صورتين كالتشبيه و الاستعارة مثلاً أو يتمّ بين ثلاث صور، كالتشبيه و الاستعارة والاستدلال، أمّا أنْ يتمّ بين أكثر من ذلك من الصور فأمر يدعو إلى التأمّل و إلى الانبهار والإثارة الفنّية، لذلك من النادر أنْ تواجه صياغة صورية تجمع بين كلّ الأشكال للصور بهذا النحو الذي نلحظه في هذه الآية المدهشة حقّاً.

و أيّاً كان الأمر، إذا تجاوزنا هذا الجانب المعجز من الصياغة الصورية المركّبة المتداخلة في جملة صور، نواجه حينئذٍ مستويات إعجازية أخرىٰ، و في مقدّمة ذلك، طبيعة الصلة بين هذه الصور المتداخلة، و الأسرار الكامنة وراء كلّ واحدة من الصور التي تأخذ حيناً طابع التشبيه، و آخر تأخذ طابع الاستعارة، و حيناً ثالثاً طابع الاستدلال... إلخ. و هو أمر يقتادنا أوّلاً إلى أن نقف عند كلّ واحدة من هذه الصور أولاً، حيث نستهلّ ذلك بالحديث عن الصورة القائلة «أو من كان ميتاً فأحييناه».

هذه الصورة «أو من كان ميتاً فأحييناه» تنتسب إلى ما يُطلق عليه اسم «الاستدلال»، كما أنّها تتداخل مع نمط آخر من الصور هو «الصورة الرمزية» الاستدلالية، و قد تسأل عن كيفيّة هذا التداخل بين الصورتين الاستدلال و الرمز، فنقول:

أمّا كون هذه الصورة (رمزية) من جانب، فيمكنك أن تتبيّنها من خلال عبارتي (الموت) و (الإحياء). فالميّت هنا (رمزٌ) للضلال و الانحراف و الكفر... الخ. و (الحيّ) رمز لما يقابل الميت، اي أنّه رمزٌ للهداية و الايمان و الاستدلال... الخ. و معنى الرمزين

المذكورين هو : أفمن كان ضالاً فهديناه... إلخ؟ و هذا ما يتّصل بكون العبارة المذكورة ذات طابع رمزي.

أمّا كونها استدلالية من جانب آخر، فأمر يمكنك أن تتبيّنه بوضوح إذا أخذت بنظر الاعتبار أنَّ الرمز المذكور قد استخدم على نحو استدلالي هو : هـل أنّ مـن كـان مـيّتاً فأحييناه كمن هو في الظلمات... الخ.

حيث تجد أنَّ هذا الاستدلال لا يقف عند الصورة الجزئية الأُخرىٰ التي سنحدّثك عنها، و نعني بها الصور الثلاث و هي : التمثيل و التشبيه و الرمز.

فلو أعدت قراءة الآية المذكورة (أفمن كان ميّتاً فأحييناه و جعلنا له نوراً يمشي به في الناس كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها) لرأيت أنّ كلّاً من الرمز، و هو قـوله تعالى (أفمن كان ميّتاً فأحييناه)، و التمثيل و هو قوله تعالى (و جعلنا له نوراً)، و التشبيه وهو (كمن مثله في الظلمات). هذه الصور جميعاً تتوكّأ على عنصر «الاستدلال»، بحيث يجسّد كلّ منها جزءاً من العنصر الاستدلالي المذكور، كـما هـو واضـح. و لذلك، فـإنّ (التداخل) بين الصور تجده منسحباً على جميع الصور المشار إليها. و هذا ما يكشف عن أحد عناصر الإثارة الفنّية، و يضفي مزيداً من الجمالية على الصورة.

و نتّجه إلى الصورة الثانية، و هي قوله تعالى (و جعلنا له نوراً) وجدنا أنّ هذه الصورة تنتسب ـ كما أشرنا ـ إلى ما نطق عليه اسم «التمثيل».

و قد تسأل : ما هو الفارق بين هذه الصورة التي أسميناها (التمثيل)، و بين سابقتها (أفمن كان ميتاً فأحييناه)، حيث أسميناها (الرمز)، مع انّ كلتيهما تتماثلان في التركيب ؟ فكما أنّ الميّت و الحيّ (رمزان) للضلال و الهداية، كذلك فإنّ (النور) رمز للإسلام مثلاً ؟

و نجيبك على ذلك :

أنّ الفارق بين الرمز و التمثيل هو أنّ الرمز مجرّد إشارة شيء إلى شيء آخر كما هو رمز الحياة إلى الهداية، و رمز الموت إلى الضلال، أمّا (التمثيل) فهو جعل الشيء تجسيداً لشيء آخر، فلو قال النصّ مثلاً : أفمن كان ميتاً فأحييناه بالنور، لكنّا أمام صورة (رمزية) لأنّه عبّر عن الهداية بعبارة (النور) مباشرة و جعلها رمزاً للهداية. أمّا عندما يقول النصّ

(وجعلنا له نوراً) حينئذٍ فإنّ عبارة (جعلنا) تحوّل دلالة (النور) من كونه رمزاً إلى كونه تمثيلاً لأنّها حدّدت بوضوح بأنّ النور هو عملية تجسيد شيء آخر.

طبيعياً، أنّ (النور) يرمز إلى الهداية، فيصحّ أن يكون (رمزاً)، إلّا أنّ طريقة صياغته، وفق هذا التركيب، هي التي تجعله حينا في صورة رمزية، و حيناً في صورة تشبيهية، وحيناً في صورة استعارية... فلو أضفنا إلى عبارة (النور) أداة التشبيه و هي الكاف و قلنا (كالنور) أصبحنا أمام (تشبيه)، و لو جرّدناها من كلّ قرينة فقلنا (جاء النور) مثلاً، أصبحنا أمام (رمز)، و لو أضفناها إلى شيء آخر فقلنا (نور الهداية) مثلاً، أصبحنا امام (استعارة)، وأمّا لو جسّدناها في شيء آخر، أصبحنا أمام (تمثيل) كما لو قلنا (هذا انور). المهم، أنّ عبارة (و جعلنا له نوراً يمشي به في الناس) تظل صورة فنية تنتسب إلى (التمثيل) بالنحو الذي أوضحناه.

و نتّجه إلى الصورة الثالثة و هي (كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها) فنجدها تنتسب إلى التشبيه بصفة أنّها قد اقترنت بأداة التشبيه، و هي الكاف في عبارة (كمن).

و هذه الصورة التشبيهيّة تظلّ مماثلة للصورتين السابقتين (أفمن كان ميتاً فأحييناه، و جعلنا له نوراً.) من حيث ركونها إلى عنصر «الاستدلال» حيث يستكمل بها عنصر الاستدلال الذي توكأت الصور الثلاث عليه، و بهذا تكون الصور الثلاث (الرمز التمثيل والتشبيه) قد استقلّت من جانب، و تكون قد تداخلت مع الاستدلال من جانب آخر، وهذا ما يهبها - كما قلنا - مزيداً من الجمالية.

إذن : أمكنك أن تتبيّن جانباً من الأسرار الفنية لهذه الصورة المؤلفة من صور جزئية، حيث أنّها قد (تداخلت) من جانبٍ و استقلّت من جانب آخر، و حيث أنّها خضعت من جانب إلى مبنى هندسي هو أنّها قد ارتكنت إلى خطوط هندسية تتمثّل في أنّ الرمز والتمثيل و التشبيه قد توكأ على صورة استدلالية، و حيث أنّها خضعت من جانب آخر إلى خطوط هندسية تتمثّل في أنّها قد انشطرت إلى قسمين، أحدهما هو أنّ كلّاً من الرمز والتمثيل قد شكّل طرف الصورة الأول (أفمن كان ميتاً فاحييناه و جعلنا له نوراً يمشي به في الناس) و أنّ التشبيه (كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها) قد شكّل الطرف الآخر

من الصورة.

و بعبارة جديدة – ندعوك إلى التأمّل بدقّة فيها – أنّ هذه الصورة الفنّية المدهشة قد خضعت إلى جملة خطوط هندسية فائقة الجمالية و الإحكام. إنّها – من جانب – تنشطر إلى قسمين أولهما: رمز و تمثيل (أفمن كان ميتاً فاحييناه و جعلنا له نوراً) و هذا هو القسم الأول و الطرف الأوّل من الصورة، و أمّا القسم الآخر فهو (التشبيه: كمن مثله في الظلمات).

إنّها من جانب ثان، تنشطر إلى قسمين أيضاً، قسم مستقلّ و قسم يشكّل أرضية لغيره، كالاستدلال الذي شكّل أرضية لكلٍّ من الرمز و التمثيل و التشبيه. إنّها من جانب ثالث (تتداخل) فيما بينها، إنّها من جانب رابع تتآزر فيما بينها في تكميل الصور بعضها الآخر. و بهذا التخطيط الهندسي للصورة المشار إليها، ندرك مدى الإعجاز الفنّي فيها، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الاعراف

قال تعالى: ﴿و الوزن يومئذٍ الحقّ فَمَن ثَقُلت موازينه فأولئك هم المفلحون * ومن خفّت موازينه فأولئك الذين خسروا أنفسهم بما كانوا بآياتنا يظلمون﴾ [1]

في النصّ المتقدم نواجه جملة من الصور الفنية، تنتسب إلى التمثيل و الاستعارة، هذه الصور تتحدّث عن الجزاء الأُخروي الذي ينتظر البشر جميعاً، إنّها تتحدّث عن حصيلة الأعمال التي تصدر عن البشر دنيوياً من حيث النتائج الإيجابية أو السلبية التي تترتّب على الأعمال المذكورة. أي: من حيث النجاح أو السقوط الذي يواجهه الإنسان في عملية الامتحان العبادي. و ما يعنينا من ذلك هو: الصياغة الفنية التي استخدمها النصّ في تقرير الحقائق المشار إليها.

و لو دقّقت النظر في ذلك، للحظت أنَّ النصّ قد استخدم ظاهرة (الميزان) أو (الوزن) في بلورة الحقائق المتّصلة بنتائج الامتحان العبادي. لقد اعتمد النصّ أوّلاً عنصر (الصورة التمثيلية) في هذا الميدان، حيث قرّر بأنّ (الوزن يومئذٍ الحق)، و اعتمد الصورة الاستعارية حينما قرّر بأنّه (من ثقلت موازينه فاولئك هم المفلحون و من خفّت موازينه فاولئك الذين خسروا أنفسهم.)

و السؤال هو: ما هي السمات الفنّية لهذا التمثيل و الاستعارة لظاهرة (الوزن) و(الميزان)، من حيث علاقتهما بنجاح الإنسان أو سقوطه ؟

١ـ الأعراف / ٩ـ ٨.

إنّ الوزن أو الميزان يظل مرتبطاً بعملية نختبرها في حياتنا اليومية، إنَّها عملية تقدير الأشياء أو الأجناس التي يتمّ التبادل من خلالها بين البائع و المشتري. فأنت بقدر ما تدفع من الثمن للسلعة التي تعتزم شراءها تتسلم السلعة المشار إليها، من حيث الكثرة أو القلّة. و سواءً أكانت الآلة التي توزن بها السلعة ذات كفّتين، كما هو المألوف في الأزمنة القديمة و الحديثة أيضاً، أو كانت مجرّد جهازٍ يشير برقمه إلى المقدار، كما هو طابع الأجهزة الحديثة، ففي الحالين، فإنّ الجهاز يحدّد لك مقدار ما ينبغي أن تتسلّمه تبعاً لما تدفعه من الثمن. و المهم هو : أنّك تدفع ثمناً و تتسلّم سلعة بمقدار الثمن.

هذه الحقيقة المادّية لو نقلناها – من خلال لغة الفنِّ – إلى أعمال الإنسان من حيث المهمّة العبادية التي أوكلتها السماء إلينا، للحظنا أنَّ الطاعة أو المعصية تجسّد (الثمن) الذي يدفعه الإنسان و يتسلّم بقدره السلعة، و هي – أي السلعة – هنا تجسّد المصير الأُخروي الذي ينتظره.

إنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو : أنّ هذه الاستعارة للوزن أو الميزان، بالرغم من أنّها ذات طابع مألوف في خبراتنا اليومية إلّا أنّها تحفل بأسرارٍ فنّية مدهشة، إنّها أولاً تتخطّى الزمان و المكان لتعبر إلى مطلق الأزمنة و الأمكنة التي تستخدم و تخبر عن أحد أشكال الأجهزة التي توزن بها السلع، أي أنّها لا تقتصر علىٰ استعارة ما هو مألوف من أجهزة خاصّة في زمان صدور النصّ بل تتخطاها إلى مطلق الأزمنة كما قلنا، و هذا ما يهبها جمالية كبيرة كما هو واضح.

ثانياً : إنّ الوزن أو الميزان نفسه يظلّ هو التجسيد الأشدّ كثافةً لما هو مجانس لأعمال الإنسان. و إذا وضعت في حسبانك أنَّ الهدف من الوزن أو الميزان بالنسبة لعملية الاشتراء هو الحصول على السلع التي تحقّق بها إشباعك لحاجاتك المختلفة من جانب، وأنّ المقدار الذي تدفعه من الثمن تتسلّم ما يناسبه من مقدار السلع من جانب آخر، و أنّ الثمن هو الوسيلة الوحيدة التي تستطيع من خلالها أن تحصل على السلعة من جانب ثالث.

أقول : إذا وضعت في حسبانك هذه الحقائق الثلاث، حينئذٍ يمكن أن تتبيّن مدى

الأهمّية الفنّية للاستعارة المذكورة.

إنّ الأعمال (الطاعة و المعصية) و مقدار كلّ منهما، هي (الثمن) أو (الوسيلة) الوحيدة التي يمتلكها الإنسان، إنّها المال الذي يستطيع من خلاله أن يشتري ما يحتاجه من الأشياء التي تحقّق بها إشباعه، بيد أنّ المال من الممكن من جانب أن يكون زائفاً أو رديئاً، كما لو افترضنا أنّك تمتلك عملةً زائفةً لا يُمكنك أن تبادل بها السلعة المطلوبة، أو تمتلك سلعةً رديئة لا يُمكنك أيضاً أن تبادل بها السلعة المشار إليها. كما أنّ (المال) من جانبٍ آخر من الممكن أن تشتري به ما لا ينفعك أو ما لا يضرّك. و في الحالين: إنّ المال أو الثمن الذي تدفعه سوف لن يكون في صالحك. و هذا على العكس تماماً من المال أو العملة غير الزائفة و غير الرديئة حيث يمكنك من جانب أن تشتري به ما تحتاجه من الأشياء، كما أنّه من جانب آخر يمكنك أن تضاعفه بحيث تشتري من خلاله جميع ما تطمح و تتطلع إليه من الحاجات الضرورية و الكماليّة.

هذه الحقيقة لو نقلتها إلى ميدان الأعمال، من حيث كونها طاعة أو معصية، و من حيث كونها ذات حجم كبير أو صغير من الطاعة أو المعصية، حينئذٍ يمكنك أن تتبيّن جانباً من الأسرار الفنّية لهذه الاستعارة، فبقدر ما تقدّمه من العمل الصالح تتسلّم مكافأتك حياله، و العكس صحيح أيضاً.

و هذا فيما يرتبط بالأعمال من حيث الطاعة و المعصية وصلتها بعملية (الوزن) أو (الميزان) بصفتها تعبيراً مجازياً.

أمّا من حيث كونها تنشطر إلى صورة (تمثيلية) و صورة استعارية، أي الصورة التمثيلية القائلة (و الوزن يومئذٍ الحقّ)، و الصورة الاستعارية القائلة (فمن ثقلت موازينه فأولئك هم المفلحون و من خفّت موازينه فأولئك الذين خسروا أنفسهم.)، فأمر ينطوي بدوره على أسرارٍ فنّية ينبغي أن نقف عندها أيضاً.

لاحظ أوّلاً أنّ قوله تعالى (الوزن يومئذٍ الحقّ) إنّما جاء في صياغةٍ (تمثيلية)، و ليس استعارية، لماذا ؟ (التمثيل) هو: رصد علاقة بين شيئين أحدهما يكون تجسيداً و تعريف للآخر. فالنصّ عندما يقول لنا: الوزن يومئذٍ الحقّ إنّما يستهدف أن يعرّف لنا بأنّ عملية

(وزن) الأعمال إنّما هي حقّ و عدل، و ليست عمليةً اعتباطيةً، و لذلك جاءت صياغة الصورة (تمثيلاً) و ليس (استعارةً)، لأنّ الاستعارة هي خلع صفةٍ خاصّةٍ بشيء على شيءٍ آخر يفترق عن الأول. أمّا التمثيل فهو تعريف و تجسيد للشيء، و بما أنَّ وزن الأعمال إنّما يتمّ وفق العدل و الحقّ حينئذٍ لا نكون أمام استعارةٍ تخلع صفة شيء على شيء آخر، بل تخلع صفة الشيء على حقيقة، تخلع صفة (الحق) على وزن الأعمال و ترتيب النتائج عليها.

و هذا على العكس من عملية (الوزن) نفسها، لأنّ الوزن – مادياً – إنّما هو شيء آخر يختلف عن الوزن – معنوياً – و لذلك جاء التعبير عن هذه الحقيقة (استعارة)، و ليس (تمثيلاً)، أي: جاء قوله تعالى (فمن ثقلت موازينه) و قوله تعالى (و من خفّت موازينه) جاء التعبير عن هذه الحقيقة استعارة، نظراً لأنّ الوزن – كما قلنا – هو خلع طابع ماديٍّ، هو وزن السلع و الأشياء على شيء معنويٍّ، هو: الأعمال الصالحة أو الرديئة. لكن: إذا كان السرّ الفنّي لصياغة الحقيقة المذكورة (الاستعارة)، حينئذ ما هو السرّ الفنّي لعملية الثقل و الخفّة بالنسبة إلى الوزن؟

لا أظنّك تحتاج إلى أدنى تأمّل حتّى تدرك بأنّ عملية الثقل أو الوزن إنّما صاغها النصّ القرآني الكريم ليشير بهما إلى الأعمال الصالحة أو الطاعة، و أمّا المعصية فقد ترك للقارىء أو المستمع بأن يستنتجها بنحوٍ غير مباشرٍ. فالعمل الصالح بقدر ما يكبر حجمه إنّما يثقل به الميزان، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ النصّ لا يستهدف مخاطبة الناس مطلقاً من حيث إيمانهم أو عدم إيمانهم فحسب، بل يستهدف أيضاً مخاطبة المؤمنين والمطالبة بأنْ يضاعفوا من الخيرات لا أن يكتفوا منها بقدرٍ محدود.

فإذا أخذنا هذه الحقائق بنظر الاعتبار أمكننا – من جانبٍ – أن نُدرك السرّ الفنّي وراء التأكيد على استعارة (الثقل) في الميزان، كما أمكننا من جانبٍ آخر أن نُدرك السرّ الفنّي وراء استعارة (الخفّة) في الميزان، حيث إنّ (الخفّة) في الميزان يمكن أن نستنتج منها أكثر من دلالةٍ، منها ما يتّصل بالمؤمنين أنفسهم حيث يمكن أن تقل أعمالهم الصالحة فيخفّ الميزان تبعاً لذلك، و حيث يمكن أن يتّصل ذلك بغير المؤمنين حيث يخفّ ميزانهم

نتيجةً لعدم وجود ما هو طاعة أساساً لديهم. و بهذا نتبيّن - كما كررنا - جانباً آخر من الأسرار الفنّية لهذه الصياغة المتنوعة بصور التمثيل و الاستعارة و ما واكب ذلك من السمات الفنّية بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿إنّ الذين كذّبوا بآياتنا و استكبروا عنها لا تُفتّح لهم أبواب السماء و لا يدخلون الجنّة حتّى يلج الجَمَل في سَمِّ الخياط و كذلك نَجْزي المجرمين﴾ [١]

الآية الكريمة تحدّثنا عن المنحرفين الذين يكذبون برسالة الإسلام و يستكبرون عن الانصياع لها. إنّها ترسم لهم مصائرهم الأُخروية التي لا سبيل لها إلى دخول الجنّة، إنّها تشير إلى أنّ أعمالهم لا قيمة لها البتّة حتّى لو كانت ذات طابع إيجابي في نظرهم.

هذه الحقائق إذا دققت النظر فيها لحظت أنّها قد رسمها النصّ القرآني الكريم وفق صياغة فنّية تعتمد عنصر الصورة أساساً، بحيث تحاصرك بجماليتها الفائقة، متمثّلة بخاصّة في الصورة المدهشة حقّاً، و نعني بها صورة (و لا يدخلون الجنة حتّى يلج الجمل في سمّ الخياط) أي الصورة التي تقول بما معناه: إنّ المنحرفين لا يدخلون الجنّة إلّا في حالة دخول البعير في ثقب الإبرة مثلاً.

و أظنّك قد اعتدت على مواجهة صور تشبيهية و استعارية و تمثيلية و رمزية واستدلالية و فرضيّة، و لكنّك تواجه الآن صورة من نمط خاصٍّ لا تنتسب إلى هذه الأشكال التي خبرتها سابقاً. إنّها صورة يمكنك أن تدرجها ضمن واحد من الأشكال السابقة: التشبيه، الفرضية، الاستدلال... إلخ.

و يمكنك ألّا تدرجها ضمن هذه الأشكال، يمكنك أن تدرجها ضمن الصورة التشبيهية مثلاً كما لو كانت تقول «كما أنّ البعير لا يمكن أن يلج في ثقب الإبرة، كذلك لا يمكن للمنحرفين أن يدخلوا الجنة، و يمكنك أن تدرجها ضمن الصورة الاستدلالية مثلاً، كما لو كانت الصورة تقول «البعير لا يلج في ثقب الإبرة» مستدلّاً بذلك على عدم دخول

١ـ الأعراف / ٤٠.

المنحرفين الجنّة، أيضاً يمكنك أن تدرج هذه الصورة ضمن الصورة الرمزية بحيث ترمز بعدم دخول البعير في ثقب الابرة إلى عدم دخول المنحرف الجنّة، و يـمكنك أيـضاً أن تدرجها ضمن ما نطلق عليه اسم الصورة الفرضية، أي الصورة التـي تـفترض شـيئاً لا واقعية فيه، و نعني بها أنْ تفترض إمكانية دخول البعير في ثقب الإبرة حيث لا يُتاح لمثل هذه الإمكانية أن تتحقّق واقعياً.

إذن: يمكنك في الحالات المشار إليها أن تدرج هذه الصورة المطبوعة بسمة الطرافة ضمن كلّ من التشبيه و الرمز و الاستدلال و الفرضية... الخ. و يمكنك - في الوقت ذاته - أن تعدّها ذات طابع استقلالي لا ينتسب إلى الأشكال المشار إليها. إلّا أنّك في الحالات كلّها تواجه صورة ذات طابع موسوم بالطرافة و هي: أنّ الكافر لا يدخل الجـنّة حـتّى يدخل البعير في ثقب الإبرة.

و السؤال هو: ما هي الأسرار الفنّية لهذه الصورة التي يتألّف طرفاها من الكافر الذي لا يدخل الجنّة، و البعير الذي لا يلج في سمّ الخياط؟ هذا ما نحدّثك عنه الآن.

«البعير الذي لا يلج في سمّ الخياط» يجسّد خبرة مألوفة نحياها جميعاً، إلّا أنّ هذه الخبرة تتّسم - كما هو واضح لديك - بالطرافة أي بكونها من الخبرات التي لم تستخدم في الصياغات الأدبية على نحو الشيوع. و أنت إذا تأمّلت الصور القرآنية الكريمة وجدتها على ثلاثة مستويات من الصياغة، أحدها ما هو شائع في الاستخدام، و الآخر ما هو غير شائع، و الثالث ما هو يتراوح بينهما، إلّا أنّ المستويات الثلاثة تخضع لنمط خاصٍّ مـن الاستخدام بحيث تظلّ «الطرافة» أو «الجدة» تطبع هذه المستويات جميعاً، حتّى لو كانت من المستوى الشائع عند التجارب البشرية، أي أن طرافتها تتأتّى من السياق الجديد الذي تصاغ الصورة من خلالها. و المهمّ - في هذا السياق - أن تكون «طرافة الصورة» ذات «واقعية» و «عمق» لا يتاحان - بطبيعة الحال - في تجارب البشر الأدبية.

و الآن: إذا أعدت النظر في الصورة التي نحن في صددها «صورة البعير الذي لا يلج في سمّ الخياط» وجدت أنّ طرافتها نابعة من كونها قد انتخبت أوّلاً عيّنةً حسيّة، هي أكبر الحيوانات الأليفة و هو البعير. و قد انتخبت ثانياً عيّنة حيوانية و ليس بشرية، ثمّ انتخبت

مقابل ذلك ـ أي: الجزء الآخر من الصورة التي استكملت بها ـ أصغر عيّنة حسّية هي ثقب الإبرة. ثالثاً، حيث قارنت بين ما هو أكبر عيّنة حسية و ما هو أصغر عيّنة حسيّة.

هذا النمط من الانتخاب القائم على رصد الحيوان أولاً، و كونه أكبر الحيوانات الألفية ثانياً، و كونه يقابل أصغر العيّنات به ثالثاً، ثمّ مقارنة ذلك بالكافر رابعاً، ثمَّ مقارنة الدخول من قبلهما ـ أي: البعير و الكافر ـ في كلّ من الجنّة و الإبرة خامساً، ثمّ في استخلاص الإحالة أو الامتناع من دخول كلّ منها الجنة و الإبرة سادساً.

هذا النمط من الاستخدام يظلّ طريفاً و مدهشاً كلَّ الطرافة و الدهشة، بحيث تحسّ جمالية ذلك من خلال تأمّلك لهذه المستويات المتنوعة من الانتخاب، فالحيوان و الكافر حينما يقارن بعضهما مع الآخر، إنّما يعني ذلك أنّ النصّ قد قرن كلّاً من الكافر و الحيوان في فصيلةٍ واحدةٍ من التفكير و الشعور و السلوك، و هذا وحده يدمغ الكافر و يلغيه من حساب الإنسان أساساً و يضعه في فصيلة الحيوان عديم الوعي.

فإذا تجاوزنا مقارنة البعير بالكافر إلى المقارنة بين الجنّة و الإبرة، وجدنا مستوىً طريفاً من الدلالة هو أنّ الجنّة و الإبرة قد خُصّص كلّ واحدٍ منهما لمهمة أو هدفٍ لا يمكن أن يشارك الغير في ذلك، فالإبرة مخصّصة لدخول الخيط فيها و ليس لشيء آخر، فلا يمكنك أن تُدخل في سمّها أيّة عيّنة مادية أُخرىٰ، و كذلك الجنّة لا يمكن أن يدخل أبوابها أي شخص إلّا إذا كان مؤمناً. و هذا الحصر في هاتين العيّنتين سمّ الخياط و الجنّة، يظلّ من الصور المدهشة و الطريفة و المثيرة كما اتّضح لديك، نظراً لإحالة و امتناع و عدم امكان كلّ منهما أن يسمح لغير ما هو مخصّص له أن يلجهما.

و الإحالة هنا تتأتّىٰ بطبيعة الحال من العيّنة الأولى، أي ثقب الإبرة و إحالة دخول البعير فيها، حيث إنّ هذه الإحالة أو الامتناع تظلّ أمراً يدركه بوضوحٍ كلّ البشر أي إنّنا جميعاً نعي بأنّ ثقب الإبرة لا يمكن أن يدخل فيه البعير. و أمّا الجنّة، فمن الممكن ألّا يدرك بعض الناس خصوصيّة الدخول فيها، حيث إنّ الكافر من الممكن أن يخيّل إليه دخوله إلى الجنّة، كاليهود مثلاً في تصوراتهم التي يسردها القرآن الكريم لنا، و كالبعض من المسلمين الذين يمارسون الذنوب و يخيّل إليهم أنّها ليست ذنوباً.

لذلك، فإنّ الطريق في هذه الصورة هو : أنّ النصّ القرآني الكريم قد استهدف لفت الأنظار إلى حقيقةٍ من الممكن ألا يعيها الكفّار و الفسقة، و هي : تخيّلهم إمكان الدخول في الجنّة، حيث تقدّم النصّ فأوضح من خلال الصورة الفنّية المشار إليها، بأنّ دخول الكافر إلى الجنّة هو أمر ممتنع كلّ الامتناع، على نحو الامتناع الذي نلحظه بالنسبة إلى دخول البعير في ثقب الابرة، و بهذه المقارنة بين الإبرة و بين الجنّة يكون النصّ القرآني الكريم قد مسح من أذهان الكافرين أيّة إمكانية لدخولهم إلى الجنّة.

هنا ينبغي لفت نظرك إلى صورة فنّية أُخرىٰ سبقت الصورة المشار إليها، و هي قوله تعالى ﴿إنّ الذين كذّبوا بآياتنا و استكبروا عنها لا تُفتّح لهم أبواب السماء﴾ [1] فهذه الاستعارة القائلة : (لا تفتّح لهم أبواب السماء) تظلّ من جانبٍ على صلة عضوية بصورة (و لا يدخلون الجنّة حتّى يلج الجمل في سمّ الخياط)، و تظلّ من جانب آخر صورة ذات طابع استقلالي. فأمّا طابعها الاستقلالي فيتمثّل في كون هذه الصورة قد صيغت في سياق عمل الكافرين، حيث تشير النصوص المفسّرة إلى أنّ أعمال الكافرين عندما تبلغ السماء من عملية صعودها ينزل بها إلى الأرض،على العكس من أعمال المؤمنين فيما تُفتّح لهم أبواب السماء لتصعد الأعمال إليها و يتمّ دخولها من خلال أبوابها.

لكن ينبغي أن ننتبه هنا على السرّ الفنّي الذي يواكب هذه الصورة المستقلّة، و هو : التداعي الذهني الذي يجعل القارىء أو المستمع يصل بين الصورة التي تقول بأنّ الكافر لا يدخل الجنّة حتى يلج الجمل في سمّ الخياط، و بين الصورة التي تقول بأنّ أبواب السماء لا تفتّح للكفّار، فالدخول إلى الجنة لا يتمّ إلّا من خلال «الأبواب»، إلّا أنّ النصّ القرآني الكريم لم يُشر في صورة عدم دخول الكافرين الجنّة إلى «الأبواب»، بل اكتفىٰ بالقول (لا يدخلون الجنّة) تاركاً للقارىء أن يستخلص بنفسه هذه الحقيقة، و ذلك من خلال جعله يتداعىٰ ذهنياً إلى صورة سابقة تقول بأنّ أعمال الكافرين لا تُفتّح لها أبواب السماء، و تبعاً لذلك سوف يستخلص بأنّ أبواب السماء لا تفتّح أيضاً لدخولهم في الجنّة. و بهذا يمكننا أن نتبيّن جانباً جديداً من الأسرار الفنية الكامنة في صياغة الصور

١ـ الاعراف / ٤٠.

المذكورة، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿و لمّا سكت عن موسىٰ الغضبُ أخذ الألواحَ و في نُسختها هُدى ورحمةٌ للذين هم لربهم يَرْهبون﴾[١].

تتضمّن هذه الآية الكريمة، صورةً استعارية هي قوله تعالى (و لمّا سكت عن موسىٰ الغضب). و من الواضح أنّ النصّ القرآني الكريم قد خلع صفةً شخصية هي : السكوت على ظاهرة نفسية هي : الغضب، فجعل الغضب و كأنّه كائن بشريٌ يمارس عملية كلامٍ وصمت.

طبيعياً، أنّ كلّاً من العقل و النفس يجسّد صفةً بشرية، بيد أنّ كلّاً منهما هو جزء من كلٍّ هو : الشخصية التي تمارس نشاطات عقلية و نفسية و جسمية. و أنت لو دقّقت النظر إلى ظاهرة (السكوت) لرأيت أنَّ كلّاً من العقل و النفس و الجسم يسهم في عملية صياغة السكوت أو الكلام. فأنت حينما تتكلّم أو تسكت إنّما تمارس عملية إدراكية أوّلاً ثمّ تمارس عملية نفسية ثمّ تمارس عملية جسيمة.

و بكلمةٍ أُخرى لو قُدّر لك أنْ تواجه مثيراً مؤلماً، كما لو أساء إليك أحد الأشخاص، حينئذٍ فأنت (تعي) بعقلك كون هذا المثير ذا صفةٍ سلبيةٍ أو إيجابية، ثمّ (تنفعل) بهذا المثير، نفسياً في ضوء إدراكك العقلي للموقف، فتتألّم أو تفرح أو تكون لا أبالياً حيال ذلك، ثمّ تترجم هذه الاستجابة إلى حركةٍ جسميّة هي الكلام أو السكوت. و هذا يعني أنّ (الجهاز العقلي) وحده لا يمارس عمليةً منفصلة عن (الجهاز النفسي)، و العكس هو الصحيح أيضاً.

و في ضوء هذه الحقائق الواضحة، يعنينا أن نبيّن لك جمالية و طرافة الاستعارة المذكورة التي جعلت (الغضب) – و هو حالة نفسية – يكتسب صفةً «شخصية» تمتلك جهازاً عقلياً و نفسياً و جسمياً، و من جملته ـ أي الجهاز الجسمي ـ جهاز النطق. لذلك،

١ـ الأعراف / ١٥٤.

فإنّ الاستعارة المذكورة تنقلك إلى «شخصية» هي «الغضب»، و هذا الغضب يمارس عملية سكوت أو كلام. و السؤال المطروح جديداً هو ما هي الأهمّية الفنية لمثل هذه الاستعارة التي تجعل الغضب ساكناً و متكلماً؟

لقد كان ممكناً للنصّ القرآني الكريم أن ينسب السكوت إلى موسى، فيكون التعبير مباشراً بطبيعة الحال، و لكنّه - و هو يؤثر التعبير الفني - اتّجه إلى عنصر الصورة. إلّا أنّ التعبير الصوري نفسه قد اتّجه وجهةً خاصةً، هي إضفاء صفة الكلام أو السكوت على ظاهرة الغضب، مع أنّه كان يمكن إضفاء صفة السكوت بدلاً من السكوت فيقال مثلاً: سكن غضبه، و هو تعبير مجازيٌ شائع على الألسنة كما هو واضح. و لكنّه قال (سكت غضبه) بدلاً من (سكن غضبه)، فما هو السّرُ الفنّي وراء ذلك ؟

عندما تقول «سكن الغضبُ» حينئذٍ تخلع صفةً (مادية) هي السكون أو الحركة على شيء نفسي هو الغضب، بيد أنّك حينئذ تخلع صفةً (مادية) هي السكون أو الحركة على شيء نفسي هو الغضب، بيد أنّ النصّ - و هو يعتزم تقديم أدقّ الحالات الانفعالية لدىٰ موسىٰ عليه السّلام - قدّم لنا إحدىٰ هذه الحالات (و هي الغضب) و جعلها تكتسب سمةً استقلالية هي «الشخصية» ذاتها، حيث إنّ إكسابها مثل هذا الاستقلال يجعلنا نتحسّس أهمية الغضب الذي صدر عن موسىٰ عليه السلام، و هو غضب عباديٌ دون أدنىٰ شكٍ. بيد أنّ الأهمّ من ذلك هو: انتخاب صفة (السكوت و الكلام) من هذه الشخصية و ليس سواها من الصفات الأخرى، ممّا يعني أنّ هناك سرّاً فنّياً آخر وراءَ هذا الانتخاب للسكوت والكلام فما هو هذا السّر ؟

إنّ الكلام و السكوت - كما هو واضح - هما المظهران المتميّزان للشخصية، فأنت من الممكن أن تشتعل من الألم أو الفرح دون أن يتحسس الآخرون ذلك.

و لكنّك حينما تتكلّم فإنّ الكلام يفصح عن ذلك، ثمّ عندما تسكت بعد ذلك فإنّ السكوت يفصح عن دلالة أخرى.

و حينما ننقل هذه الحقيقة إلى ظاهرة الغضب، حينئذٍ نستكشف بوضوح بأنَّ الدلالة المهمة لهذه الاستعارة هي: تبيين هويّة و درجة الغضب عند موسىٰ عليه السلام، فما دام

الغضب من أجل اللّه تعالى حينئذٍ يكتسب أهمّية ضخمة. لكن، ثمّة حقائق أُخرى تقترن بعملية الغضب أيضاً مثل: الصبر أو التسامح، فأنت حينما تغضب من أجل الحقّ، بمعنىٰ أنّ الغضب سوف يفقد فاعليته بعد أن يكون قد حقّق مهمّته المطلوبة، و لذلك إذا قلنا إنّ الغضب هدأت ثورته أو سكن، سوف نكون أمام صورة مقبولة نسبياً. إلّا أنّ النصّ القرآني الكريم -كما أشرنا- يستهدف أن يقف بنا أمام صورةٍ، ليست مقبولة فحسب، بل مطبوعة بسمة الكمال الفنّي، و هذا ما نلحظه بالفعل حيال الاستعارة التي خلعت صفة (السكوت) بدلاً من (السكون) على ظاهرة الغضب، فالغضب حينما (يسكت) بعد أنْ كان متكلّماً يعني: أنّ الغضب قد حقّق مهمّته من خلال الكلام، ثمّ بدأت وظيفة جديدة هي: أخذ الألواح و توصيلها إلى الناس، أي مُهمّة توصيل مبادىء السماء حينئذٍ، و هو أمرٌ يتطلّب كلاماً جديداً، فكان لا مناص من (السكوت) عن الكلام الأوّل، و هو: الغضب، و الاتجاه إلى مهمّة أخرىٰ هي: توصيل مبادىء اللّه تعالى إلى الآخرين.

إذن: أمكنك أن تبيّن الأسرار الفنّية المدهشة لمثل هذه الاستعارة التي تتطلّب تأمّلاً دقيقاً، حتّى تدرك جماليتها المشار إليها، بنحو ما أوضحناه.

قال تعالى: **﴿و إنْ تَدْعُوهم إلى الهُدى لا يسمعوا و تراهم يَنْظُرُون إليك و هم لا يُبصرون﴾** [١]

في الآية المتقدّمة نواجه صورتين رمزيتين هما: عدم الاستماع، و عدم البصر بالنسبة إلى حقائق الإسلام التي يواجهها الكافرون. و لعلّك تتذكّر بأنّ الرموز المرتبطة بالصمم و العمىٰ و البكم، و كونها قد استخدمت لتشير إلى عدم التفقّه لحقائق الإسلام، تظلّ من الرموز التي فصّلنا الحديث عنها، بيد أنَّ النصّ القرآني الكريم يستخدم أساليب متنوعة في صياغة هذه الرموز، فحيناً يستخدم الرموز بنحوها المباشر، مثل قوله تعالى (صمّ بكم عمي)، و أخرى يستخدمها وفق صيغ تساؤلية أو إخبارية.

١ـ الأعراف / ١٩٨.

و في هذا الصعيد الأخير، أي الصياغة الإخبارية، نواجه الرمزين المتقدّمين (إن تدعوهم إلى الهدىٰ لا يسمعوا) و (تراهم ينظرون إليك و هو لا يبصرون). و من الطبيعي أن تكون لكلٍّ صياغة أسرارها و مسوّغاتها الفنّية. و هنا ـ في الصياغة الإخبارية لهذين الرمزين ـ نجد جملة من المسوّغات و الأسرار الفنّية التي ينبغي أن نحدّثك عنها، فنقول:

إنّ النصّ يستهدف لفت النظرك إلى درجة انعدام الوعي لدىٰ الكافرين من خلال وقائع حسيّة سبق أن استشهد بها النصّ، فهو، سبق أن قدم وقائع حسيّة للعطل الذهني الذي يطبع سلوك المشركين، حيث تساءل عن الاصنام التي يعبدونها قائلاً (ألهم أرجل يمشون بها أم لهم أيدٍ يبطشون بها أم لهم أعين يبصرون بها أم لهم آذان يسمعون بها) ؟.

لاحظ كيف أنّ النصّ قد اعتمد وقائع حسّية تتناسب مع سلوك المشركين الذين يعبدون أصناماً لا أرجل لهم يمشون بها، و لا أيدي لهم يبطشون بها، و لا أعين لهم يبصرون بها، و لا آذان لهم يسمعون بها. و هذا يعني أنّ المشركين قد بلغوا الدرجة القصوى من الغباء الذهني بحيث يشاهدون الأصنام و هي لا تملك فاعلية في أيّة حركة، و مع ذلك فهم يعبدونها.

من هنا، فإنّ هؤلاء المشركين حينما يُدعون إلى الإسلام، نتوقع منهم نفس الدرجة القصوى من الغباء الذهني، بحيث – و هم يُدعون إلى الإسلام – لا يملكون قابلية ذهنية على تفقّه هذه الدعوة الخيرة، ما داموا في تعاملهم مع الأصنام لا يملكون القابليّة الذهنية على فرز الحقائق. و لذلك وصفهم النصّ – في الصورتين اللتين نحدّثك عنهما – بأنّهم حين يُدعون إلى الهدى لا يسمعون تلكم الدعوة، أي لا يفقهونها، و كذلك حينما ينظرون إلى صاحب الرسالة لا يبصرونه. فعدم البصر و الاستماع هنا «رمزان» لعدم الوعي، حيث أنّهم بالرغم من كونهم يحضرون مجلس صاحب الرسالة و يستمعون إلى أقواله، و بالرغم من كونهم ينظرون إليه، إلّا أنّهم لا يفقهون ما يقوله، و لا يفقهون ما يواجههم به من الحقائق.

إذن : أمكننا أن نتبيّن جانباً من المسوّغات الفنية لصياغة الرمزين بهذا النحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿و لو شئنا لرفعناه بها و لكنّه أخلد إلى الأرض و اتّبع هواه فَمَثَلُه كَمَثَلِ الكَلْب إنْ تَحْمل عليه يَلْهَث أو تَتْرُكه يلهث ذلك مثلُ القوم الذين كذّبوا بآياتنا فاقصص القصص لعلّهم يتفكّرون﴾ [١].

النصّ المتقدّم يجسّد واحداً من النصوص القرآنية الكريمة التي تحفل بعنصر صوريّ بالغ الإثارة و الدهشة، من حيث احتشاده بقيم جماليّة متنوعة تتشابك فيما بينها على نحو ملفت للنظر... إنّه أولاً ينتسب إلى ما يمكن تسميته بـ(الصور القصصية)، أي، إنّك أمام أقصوصةٍ تعتمد عنصر الصورة الفنّية أو أمام صورةٍ فنّيةٍ تعتمد عنصر الحكاية أو الأقصوصة.

ثانياً : هذه الصورة القصصية أو الأقصوصة الصوريّة تنتسب إلى ما يمكن تسميته بالصورة الموحّدة، أو الصورة الاستمرارية، أو الصورة الكلّية التي تتألّف من مجموعة صورٍ جزئيةٍ تتشكّل بمجموعها صورة كليّة.

ثالثاً : إنّ هذا النصّ الصّوري، ينتسب إلى نمط من التركيب الذي يجمع بين أشكال صورية ثلاث هي : الاستعارة و الرمز و التشبيه.

رابعاً : إنّ هذا النصّ الصوري ـ في أحد أشكاله الصورية و هو التشبيه ـ قد اعتمد صياغةً تشبيهيةً تقوم على أداةٍ خاصّةٍ هي (المثل) حيث صيغ هذا المثل وفق تركيبةٍ خاصّةٍ من الصياغة الحافلة بما هو مدهش و ممتعٌ فنّياً بالنحو الذي سنحدّثك عنه.

المهم هو أن نبدأ أوّلاً بالحديث عن السياق الذي وردت فيه هذه الصورة الاستمرارية، أو الكليّة، أو الموحّدة، أو القصيصة.

السياق هو : الحديث عن سلوك المعاصرين لرسالة الإسلام ممّن كذبوا بآيات اللّه تعالى، حيث طالب النصّ القرآني الكريم محمّداً ﷺ بأنْ يقصّ على هؤلاء خبر أحد الأشخاص ممّن قال عنه تعالى بأنّه قد آتاه الحجج و البيّنات و لكنّه انسلخ منها فأتبعه الشيطان فكان من الغاوين، و إنّ الله تعالى لو شاء لرفع هذا الشخص، و لكنّ هذا الشخص

١ـ الأعراف / ١٧٦.

آثر متاع الحياة الدنيا، فطبع اللّه تعالى على قلبه بحيث لم يوفّق إلى الإيمان باللّه تعالى، وأصبح شأنه كمثل الكلب إنْ يحمل عليه أو يترك، ففي الحالتين تجده لاهثاً يخرج لسانه من فمه. و تتفاوت النصوص المفسّرة في تحديد هوية الشخص المذكور من حيث كونه إسرائيلياً أو أحد الجاهليّين الذين أدركوا عصر الإسلام. بيد أنّ المهمّ ليس هو تحديد الهوية لهذا الشخص، بل المهم هو كونه (أداةً) أو عنصراً تأريخياً قد استثمره النصّ القرآني الكريم فنّياً ليبلور من خلاله ما يستهدفه من الأفكار، لذلك فإن انبهام هذه الشخصية وعدم تحديد هويّتها يحمل مسوّغاً فنياً هو أنّ المقصود ليس هو الشخصية المشار إليها، بل المقصود هو ما يرتبط بها من دلالات يستهدف النصّ القرآني الكريم توصيلها إلى المتلقّي.

و الآن : لنقف عند هذه الدلالات، و ما واكبها من الرسم الفنيّ لها.

إنّ أهمّ الدلالات التي تستوقفك في هذه الصورة الكلّية هي : قوله تعالى (و لكنّه أخلد إلى الارض)، أي أنّ هذا الشخص الذي عرف آيات اللّه تعالى و انسلخ عنها كان يمكن أن يرفعه اللّه تعالى، و لكنّه بما أنه آثر الحياة الدنيا حينئذٍ فإنّ له حساباً خاصّاً.

إنَّ ايثار هذا الشخص للحياة الدنيا، هذه الدلالة الفكرية، قد صاغها النصّ القرآني الكريم وفق صورةٍ (رمزية) هي عبارة (و لكنّه أخلد إلى الأرض) فقد رمز بها النصّ القرآني الكريم إلى (متاع الدنيا). و المطلوب هو ملاحظة هذا الرمز من حيث احتشاده بالدلالات الغنيّة التي يترشّح بها.

إنّ الأرض من جانبٍ تقف مقابل السماء، بمعنىٰ أنّ ما في السماء هو إشارةٌ إلى اللّه تعالى، و أنّ ما في الأرض إشارة إلى غير اللّه تعالى. و السماء - من جانب آخر - هي «العلوّ» أو «الفوق»، و أمّا الأرض فهي الدنوّ كما هو واضح. من جانب ثالثٍ، إنّ كلَّ ما هو في السماء تجسيد لمبادىء اللّه تعالى، و كلّ ما في الأرض تجسيد للشيطان. طبيعيّاً، إنّ النصّ القرآني الكريم لا يشير إلى التقابل أو التضادّ بين السماء و الأرض، بل أشار إلى الأرض فحسب، تاركاً للقارىء بأن يستوحي، و يستخلص بنفسه هذا التقابل بينهما، انطلاقاً من ظاهرة التداعي الذهني الذي يتمثّل في كونه ما أن يواجه الشخص عبارة

(الأرض) حتّى يتداعى بذهنه إلى عبارة السماء أيضاً.

بيد أنّ الأهمّية الفنّية لهذا الرمز (أخلد إلى الأرض) لا تقف عند عملية التقابل بين الأرض و السماء، بل تجعلك في الآن ذاته تنتقل بذهنك إلى دلالة الأرض مستقلّة عن غيرها. فالإنسان مخلوق من الأرض، و كونه مخلوقاً منها يعني إشارةً واضحةً إلى البعد الماديّ من الإنسان مقابل البعد الروحي الذي يتمثّل في أنّ اللّه تعالى نفخ من روحه في الكائن الإنساني. لذلك، فإنّ الأرض تظلّ (رمزاً) لما هو مادّي من السلوك، و يظلّ إخلاد الشخص إلى الأرض رمزاً لإخلاده إلى متاع الحياة الدنيا، لأنّ سلخ ما هو روحي من الإنسان، و جعله منشدّاً إلى البعد المادّي فحسب إنّما يعني الانشداد إلى متاع الحياة الدنيا.

إذن : عبارة «الأرض» و الإخلاد إليها تظلّ مرشّحة بجملةٍ دلالات غنيّة تشير إلى ما هو "مادي" إلى ما هو "متاع" إلى ما هو انقياد لخطوات الشيطان.

و الآن : ما هي الخطوط الفنّية التي تربط بين الصورة الرمزية (أخلد إلى الأرض) وبين ما سبقها و لحقها من الصور ؟ ثمّة صورتان استعاريتان سبقتا هذه الصورة الرمزية.

الصورة الأولى هي قوله تعالى، عن الشخص المذكور، بأنّه قد انسلخ من آيات الله تعالى. و من الواضح لديك أنّ السلخ أو الانسلاخ هو فصل الشيء عن مادته، فكما أنّ الجلد يُسلخ من البدن مثلاً، كذلك فإنّ الانسلاخ من الآيات أو البراهين أو الحجج التي عرفها هذا الشخص ثمّ جحدها يعبّر عن الحقيقة ذاتها، أي فصل الشيء عن مادته. بمعنىٰ أنّ هذا الشخص كان قد (توحّد) و (اندمج) مع حقائق السماء، من حيث كونه قد عرفها تماماً، ثمّ فصل نفسه عنها و اتّخذ سلوكاً سلبياً حيال ذلك. و عملية الفصل هذه تظلّ تجسيداً حيّاً للاستعارة القائلة بأنّه قد (انسلخ) من آيات اللّه تعالى، حيث إنّ (الانسلاخ) هو إعارة صفةٍ مادّيةٍ لصفة معنوية. و حيث أنّها تتوافق تماماً مع سلوك الشخص الذي يجحد الحقائق و هو يعرفها جيّداً، و حيث إنّ هذه الصفة المادّية (الانسلاخ) تتجانس مع عملية الإخلاد إلى الأرض بصفة أنّ الأرض ـ كما سبقت الإشارة له ـ تعبير صارخ عن البعد الماديّ للحقائق.

و هذا كلّه فيما يرتبط بالصورة الاستعارية «الانسلاخ». و أمّا الصورة الاستعارية الأخرى فهي قوله تعالى (و لو شئنا لرفعناه بها). أي أنّ اللّه تعالى لو شاء لرفع هذا الشخص الذي عرف آيات اللّه تعالى و جحدها. و عملية الرفع ـ هنا ـ هي ـ استعارة كما هو واضح ـ استعارة لجعل الشخصية المذكورة ذات شأنٍ في صعيد الإيمان باللّه تعالى، بيد أنّ التجربة العبادية التي تقضي بأن يُترك لكلّ شخص بأن ينتخب بملء ارادته هذا السلوك أو ذاك. هذه التجربة لا تسمح بطبيعية الحال بأنْ يرفع شخص أو يدنى إلّا من خلال سلوكه الإيجابي أو السلبي.

المهمّ أنّ الشخصية المشار إليها، بما أنّها قد عرفت الحقائق، ثمّ جحدها، حينئذٍ فإنّ عملية الجحد هذه قد رسمها النصّ من خلال صور استعارية هي الانسلاخ من المعرفة وإمكانية رفعه بها، ثمّ ربطها النصّ بصورةٍ رمزية هي : إخلاد الشخصية المذكورة إلى الأرض، حيث أوضحنا صلة هذه الصورة الرمزية بما سبقها، و حيث سنوضح صلتها بما يلحقها من الصور الأخرى، على نحو ما نعرض له الآن.

لقد حدّثناك عن الصورة الرمزية (و لكنه أخلد إلى الارض) أي آثر متاع الحياة الدنيا، و صلتها بما سبقها من الصور. أمّا الآن فنحدّثك عن صلة هذه الصورة الرمزية بما لحقتها من صورٍ هي التشبيه الذي يقارن بين الصورة الرمزية المشار إليها و بين صورة جديدة.

الصورة الجديدة هي : صورة الكلب الذي يلهث، أي يخرج لسانه من فمه، حيث نجد أنَّ الكلب في الحالتين، حالة حملك عليه و حالة تركك إياه يظلّ لاهثاً.

و السؤال هو أوّلاً ما هي صلة هذا التشبيه بالرمز السابق (أخلد إلى الأرض) وبمطلق الصور التي تقدّمته، أي : صورة الشخصية التي عرفت آيات اللّه تعالى و براهينه ثمّ جحدتها و انسلخت عنها، و صورة أنَّ هذه الشخصية، إنْشاء اللّه تعالى لرفعها أو لأبقاها متمسكة بإيمانها. ثانياً ما هي الصياغة الفنية التي سلكها النصّ في هذه الصورة ؟

أمّا صلة هذا التشبيه بما سبقه، فيمكنك أن تتبيّنها حين تسترجع بذاكرتك إلى أنّ النصّ القرآني الكريم طرح في الصور السابقة مفهومين، أحدهما أنّ هذا الشخص قد عرف

دلائل اللّه تعالى، و الآخر أنّ هذا الشخص قد سلخ نفسه من هذه الدلائل و اتّبع الشيطان. هذا المفهوم الأخير قد كرّره النصّ في صياغة جديدة هي الصورة الرمزية (أخلد إلى الأرض)، أي أنَّ النصّ وازن بين الاتباع لخطوات الشيطان و بين الإخلاد إلى الأرض.

و أهمّية هذه الموازنة ـ من الزاوية الفنّية ـ تتمثّل في أنّ إيثار الناس لمتاع الحياة الدنيا ليس بناءاً على وجود مسوّغاتٍ موضوعية، و إنّما بناءاً على وسوسات الشيطان. لكن خارجاً عن هذه الصياغات المتكررة التي توازن بين عباراتٍ متنوعة، تحقيقاً للأهداف التي أشرنا إليها، نلحظ أنّ سرّاً آخر يكمن خلف عملية التكرار لمفهوم خطوات الشيطان التي بدّلت بمفهوم الإخلاد إلى الأرض.

و هذا السرّ يتمثّل في أنّ النصّ القرآني الكريم أشار إلى حقيقة عبادية تتصل بتركيبة الإنسان، ألا و هي أنّ الإنسان يتحمّل مسؤولية سلوكه بناءاً على الحرية المعطاة له من جانب، و تمييزه بين الخير و الشرّ من جانب آخر، و قدرته على ممارسة كلٍّ منهما من جانب ثالث، هذه الحقائق لم يعرض لها النصّ بطبيعة الحال، إلّا أنّه تركنا – نحن القرّاء ـ نستنتج ذلك، كيف؟

لقد استنتجنا ذلك من خلال عبارةٍ استعارية هي قوله تعالى (و لو شئنا لرفعناه بها)، أي: إذا شاء اللّه تعالى لرفع هذا الشخص الذي عرف دلائل اللّه تعالى و انسلخ عنها و اتبع الشيطان. و معنى (رفعه) هنا، هو جعله مؤمنا لا ينسلخ من الإيمان و لا يتّبع خطى عدوّه. فاللّه تعالى بمقدوره أن يجعل البشر جميعاً مؤمنين إلّا أنَّ الحكمة قد اقتضت أن تُترك لهم حرية الانتخاب لهذا السلوك أو ذاك. هذه هي الحقيقة الضخمة التي طرحها النصّ من خلال عبارةٍ خاطفةٍ سريعة هي عبارة (و لو شئنا لرفعناه بها).

هنا ينبغي لفت نظرك إلى عنصر التكرار الذي أشرنا إليه سابقاً، حيث إنّ النصّ ذكر أنّه بما أنّ هذا الشخص قد أخلد إلى الأرض حينئذ لم نشأ أن نرفعه بالإيمان. اي بما أنّه اتّبع هوىٰ نفسه أو هوى الشيطان، حينئذٍ فقد مسوّغ رفعه أو هدايته. لكن قبل أن نحدّثك عن هذا التكرار، ينبغي لفت نظرك أيضاً إلى أنّ النصّ قد طرح ذلك من خلال حقيقة جديدةً غير الحقيقة السابقة التي استنتجناها.

الحقيقة الجديدة هي أنّ اللّه تعالى، بالرغم من كونه قد ترك للأشخاص أن ينتخبوا أحد السبيلين: الخير و الشر، إلّا أنّه تعالى سوف يهدي من ينتخب سبيل الخير، و يضلّ من ينتخب سبيل الشّر. هذه الحقيقة لم يذكرها لنا النصّ القرآني الكريم، و لكننا - نحن القراء أيضاً - قد استنتجناها... كيف...؟ لقد استنتجنا ذلك من خلال عنصر (التكرار) الذي تمثّل في العبارة الرمزية (أخلد إلى الأرض)، أي العبارة التي جاءت بديلةً لعبارة الانسلاخ من آيات اللّه تعالى و الاتّباع لخطوات الشيطان، هذه العبارة جاءت على هذا النحو من الصياغة: (و لو شئنا لرفعناه بها، و لكنه أخلد إلى الارض). فالقارىء أو المستمع ما ذا يستخلص من هذه العبارة المركّزة جدّاً؟

يستخلص بأنّ هذا الشخص لو لم يخلد إلى الأرض لرفعه اللّه تعالى، أي لجعله يوفّق إلى استمرارية الإيمان، و لكنّه بما أنّه أخلد إلى الأرض، فإنّ اللّه تعالى حينئذٍ قد حجب عنه الهداية.

إذن: أمكنك أن تتبيّن مدى الأهمّية الفنّية لأمثلة هذه الصياغة المركزة التي تعتمد الاقتصاد اللغوي، تاركة للقارىء أو المستمع أن يسهم بنفسه في كشف كثير من الحقائق العبادية، و في مقدّمتها تركيبة الإنسان، و إلهامه معرفة الخير و الشر، و حرّيته في انتخاب أحد الطريقين، و أنّ اللّه تعالى يهدي من يشاء و يضلّ من يشاء في ضوء معرفته تعالى سلفاً بما سوف يسلكه الشخص من خير أو شرّ.

بقي أن نوضّح لك الآن: السرّ الفنّي للحقيقة التي كرّرها النصّ في عبارتين، قلنا: إنّ إحداهما هي عبارة اتبّاع الإنسان للشيطان، و عبارة إخلاده إلى الأرض، فهما عبارتان - كما أشرنا - لحقيقة واحدة، بيد أنّ النصّ القرآني الكريم قد بدلّ عبارة اتباع خطوات الشيطان بعبارة الإخلاد إلى الأرض، و ذلك - كما نحتمل فنّياً - لسبب واضح هو: أنّ الإنسان بعامةٍ يقع تحت تأثير الوسوسة الشيطانية في بادىء الأمر، أو لنقل: إنّ الوسوسة تقع أولاً ثمّ يواجهها الإنسان سلبياً أو إيجابياً، بمعنىٰ أنّ ردّ الفعل أو الاستجابة إمّا أن تكون اتباعاً لخطوات الشيطان، أو رفضاً لها.

و عملية الاتّباع أو الرفض تتمّ من خلال (هوىٰ النفس)، فإذا انساقت الشخصية إلى

هوىٰ النفس، حينئذٍ تكون قد أخلدت إلى الأرض. و هذا ما حدث بالنسبة إلى الشخصية التاريخية التي يحدّثنا النصّ القرآني عنها، حيث يمكنك أن تدرك سبب هـذه العـبارة الرمزية (أخلد إلى الأرض) من حيث مجيئها في هذا الموقع بهذه الصياغة، مادامت تعبر عن المرحلة الثانية من مواجهة الشخص للشيطان، و لذلك فبما أنّ هذه الشـخصية قـد أثرت متاع الحياة الدنيا و لم تخالف هواها، لذلك فإنّ اللّه تعالى، لم يشأ أن يهديها، لم يرفعها.

و الآن : إذا أمكنك أن تتبيّن هذه المستويات الفـنيّة للـعبارة الرمـزية (أخـلد إلى الأرض)، إلّا أنك لم تزل تنتظر ما ترتبط بهذا الرمز من الصور التشبيهية اللاحقة التي قالت عن هذه الشخصية : إنّ مثلها مثل الكلب، إنْ تحمل عليه يلهث و إنْ تتركه يلهث.

ترىٰ : ما هي العلاقة بين هذا المثل و بين الشخصية المشار إليها؟

إنّ أدنى تأمّل، يقودك إلى معرفة الصلة الفنّية بين الكلب و الشخصية الكافرة. فالنصّ حينما قال (و لو شئنا لرفعناه بها)، أي حينما قال بأنّ اللّـه تـعالى لو يشـاء لرفـع هـذه الشخصية، أي : لهداها إنّما ربط بين عدم الهداية و بين كون الشـخصية المـذكورة قـد أخلدت إلى الأرض، إلّا أنّ هذه الحقيقة تظلّ أحد الأسباب، و هناك أسباب أخرى لعدم الهداية ذكرنا بعضاً منها، و نذكر الآن واحداً منها أيضاً ألا و هو : إنَّ هذه الشخصية سواء أوعظتها أو لم تعظها فهي لا توفّق إلى الهداية، أي أنّ الوعظ و عدمه سيّان عندها، فسواء أنذرتها أم لم تنذرها فهي لا تؤمن حيث طبع اللّه تعالى عليها.

هذه الحقيقة لم يعرضها لنا النصّ ما بالشكل الذي أوضحناه، و لكنّنا – نحن القرّاء – من خلال التشبيه الذي لحظناه، قد استنتجنا مثل هذه الحقيقة.

قال تعالى : ﴿و لقد ذرأنا لجهنّم كثيراً من الجنّ و الإنس لهم قلوب لا يفقهون بها ولهم أعين لا يبصرون بها و لهم آذان لا يسمعون بها أولئك كالأنعام بل هم أضلّ أولئك هم الغافلون﴾ [1]

١ـ الأعراف / ١٧٩.

هذه الآية الكريمة، تتضمّن مجموعة من الصور الفنّية التي تحفل بما هو ممتع تركيباً و دلالةً. و لو دقّقت النظر فيها، لوجدت أوّلاً أنها تنشطر إلى صور استعارية لتفضي إلى صورة تشبيهية تكون بمثابة النتيجة التي تترتّب على المقدّمات. المقدّمات هي: أنّ الكافرين لهم قلوب و اعين و آذان لا تفقه و لا تبصر و لا تسمع. و النتيجة هي: أنّ هؤلاء الكافرين كالأنعام، بل أضلّ من الأنعام من حيث انعدام الوعي لديهم.

و السؤال هو: ما هي الأسرار الفنية لمثل هذا التركيب الصوري الذي ينطوي على مقدمات و نتيجة ؟ أو ما هي الصلات العضوية بين هذه الصور التي تتنامى لتصل إلى مرحلة النهاية، أي: إلى التشبيه الذي يقرّر بأنّ الكفّار كالأنعام بل هم أضلّ من الأنعام المشار إليها ؟

لنحدثك أوّلاً عن التشبيه القائل عن الكفّار بأنّهم كالأنعام أو أشدّ ضلالاً منها. إنّ هذا التشبيه واحد من التشبيهات القرآنية التي تنطوي على أكثر من سرّ فنيّ.

إنّه أوّلاً يعتمد ما هو (واقع)، و ليس ما هو مبالغة. فقد يُخيّل إليك أنّ تشبيه الإنسان بالحيوان إنّما هو من أجل التقريب للحقائق مثلاً، و أنّ الفارقية بينهما من الوضوح بمكان كبير، قد يُخيّل إليك بأنّه ينطوي على مبالغة مثلاً، و أنَّ شدّة انعدام الوعي لدىٰ الكافر تتطلّب مبالغة في هذا الصدد. لكن لو دقّقت النظر جيّداً، لأدركت بأنَّ تشبيه الكفّار بالأنعام لا ينطوي على مبالغة أبداً، بل هو المطابق للواقع تماماً. أكثر من ذلك أنّ هذا التشبيه لا ينطبق على الواقع فحسب، بل إنّه لواقع هو أقلّ منه مطابقةً، و لذلك لجأ النصّ القرآني الكريم إلى تشبيه آخر يُعدّ مكمّلاً للتشبيه، هو أنّهم لا يشبهون الأنعام فحسب، بل هم أشدّ ضلالاً من الأنعام. و بكلمةٍ بديلة: إنَّ الأنعام هي أفضل من الكفّار، أو أنّ الكفّار هم أوطأ من الأنعام، من حيث انعدام الوعي لديهم.

و من الواضح أنّ العمليات العقلية العليا تكتسب إيجابيتها في حالة ما إذا استخدمها الإنسان في ادراك الحقائق التي يميّز بها من الخير و الشرّ، بين الحقّ و الباطل، بين الواقع والوهم. أمّا في حالة عدم استخدامه لهذا الجانب، حينئذٍ فإنَّ الفارقية بينه و بين الحيوان تتضاءل حتّى تصل إلى درجة التساوي بينهما، من حيث كونهما يفتقدانها أساساً، و بصفة

أنّ الكافر لا يستخدمها في أدراك الحقائق. و كما أشرنا، إنّ كلّاً من الحيوان و الكافر لا يتساوىٰ مع الآخر فحسب، بل إنّ الكافر أقلّ وعياً او إدراكاً للحقائق من الحيوان، لماذا ؟ لأنّ الحيوان حينما يفتقد فاعلية التمييز بين الخير و الشرّ، فلأن جهازه الإدراكي لا يسمح له مثل هذا التمييز، بعكس الإنسان الذي يسمح له جهازه الإدراكي بذلك، و لكنّه يعطّل فاعلية الجهاز المذكور، ممّا يجعله أشدّ ضلالاً من الحيوان بالفعل.

إذن : التشبيه بالأنعام أولاً و كون كلّ من الكفّار و الأنعام مساوياً للآخر، و كون الكفّار أشدّ ضلالاً من الأنعام ثانياً، هذا التشبيه أو هذان التشبيهان يحملان مسوغاتهما الفنّية التي أشرنا إليها. و لكنّنا، لم نوضّح بعد صلة هذين التشبيهين بما قبلهما من الاستعارات التي خلعت على الكفّار صفات القلوب التي لا تفقه، و الأعين التي لا تبصر، و الآذان التي لا تسمع، فما هي الصلة الفنية بين العنصرين الصوريين : الاستعارة والتشبيه؟

إنّ كلّاً من الآذان و الأعين و القلوب يشكّل جهازاً للإدراك، فالآذان تدرك الشيء من خلال (السمع) أو الاستماع له، و الأعين تدرك الشيء من خلال (النظر) إليه، و القلب يدرك الشيء من خلال (و عيه) به. هذه الأجهزة – من حيث وظائفها العضوية – لا خلل فيها بالنسبة إلى الناس جميعاً كفّاراً و مؤمنين، إلّا فى حالة إصابتها بعاهة خاصّة كالعمىٰ مثلاً. لذلك عندما يقول النصّ بأنّ الكفّار لهم آذان لا يسمعون بها، و أعين لا يبصرون بها، و قلوب لا يفقهون بها، إنّما يستعير لهذه الأجهزة سمات (العاهة) التي تصيبهم، و لكنّها ليست عاهةً حقيقةً بل عاهة استعارية، بيد أنّ هذه الاستعارة، كالتشبيه الذي حدّثناك عنه، أي تشبيه الكفّار بالأنعام، تظلّ (واقعية) لا مبالغة فيها.

فالأعمىٰ أو الاصمّ مثلاً لا يمكنه أن يبصر و يستمع نظراً لفقدانه سلامة جهازه، أمّا الكافر فيمتلك جهازاً سليماً دون أدنى شكّ، إلّا أنّه لا يستخدم هذا الجهاز في ادراك الحقائق و تمييزها. و لذلك و حينما يستعير له النصّ القرآني الكريم سمة العين التي لا تُبصر، و الأُذنِ التي لا تسمع، و القلب الذي لا يفقه، إنّما يرسم حقيقة واقعية و ليست وهماً أو مبالغة، كلّ ما في الأمر أنّ النظر و الاستماع و التفقّه يقترن – في أساسه –

بمشاهدة و استماع و تفقّه الأشياء و المواقف التي يواجهها في حياته العادية كما لو شاهد صديقه مثلاً و استمع إلى كلامه و أدراك معانيه. لكن عند ما ننقل هذه الحقيقة إلى صعيد الإيمان باللّه تعالى و برسالة الإسلام، حينئذٍ فإنّ الأذن و البصر و القلب يتحوّل كلّ واحدٍ منها إلى حاسّة معنوية (و ليست عضوية)، بحيث ترتبط بعملية «الإدراك» لحقيقة اللّـه تعالى و الإسلام، حينئذٍ لم يكن ذاعينٍ يبصر بها هذه الحقيقة، و لا ذا أذن يستمع إليها، ولا ذاقلب يفقه به، ممّا يعني أنّ فقد انه للإذن و العين و القلب هو (واقع)، و ليس مبالغة أو وهماً، مادام هو لم (يع) دلالة اللّه تعالى و دلالة الإسلام.

إذن : جاءت هذه الاستعارات بالنسبة إلى الكفّار الذين قال عنهم النصّ (لهم آذان لا يسمعون) جاءت استعارات واقعية تماماً كالتشبيه الواقعي الذي قرنهم بالأنعام.

بيد أنّ الاستعارات التي تنفي عن الكفّار وجود آذانٍ و عيونٍ و قلوب يـعون بـها حقائق اللّه تعالى، و بين التشبيه لهم بالأنعام و أشديّة ضلالتهم من الأنعام تظلّ على صلة و تبقىٰ بالتشبيه المتقدم. و لا أظنّك تحتاج إلى أدنىٰ تأمّل حتّى تدرك سريعاً وثاقة الصلة الفنية بين الاستعارات و التشبيه. فما دام الكفّار لا يملكون آذانا يسمعون بـها و أعـيناً يبصرون بها و قلوباً يفقهون بها، حينئذٍ فماذا نتوقّع من السمات لهم ؟ إنّ من لا يستخدم أجهزته الإدراكية لمعرفة الحقائق لابدّ أن تنسلخ منه صفة الإنسان الذي يتميّز بجهازه الإدراكي في مستوياته العليا، و لابدّ أن يكون حينئذٍ كالأنعام أو أشدّ ضلالاً منها. و هذا ما قرّره التشبيه الذي ختمت به هذه الصور.

إذن : جاء التشبيه الأخير (تشبيه الكفّار بالأنعام بل هم أضلّ)، نتيجة منطقية لكونهم ذوي آذان لا يسمعون بها، و قلوب لا يفقهون بها، و أعين لا يبصرون بها.

و بكلمة جديدة : جاء التشبيهان المتقدّمان، من حيث البناء الفني للصور، إنـماءاً عضوياً للاستعارات المتقدّمة، ممّا يكشف مثل هذا الإنماء العضوي للصور عـن مـدى الإحكام الهندسي للنصّ، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الأنفال

قال تعالى: ﴿كما أخرجك رَبُّك من بيتك بالحقّ و إنَّ فريقاً من المؤمنين لكارهون * يجادلونك في الحقِّ بعد ما تبيّن كأ نّما يُساقون إلى الموت و هم يَنظُرون * و إذ يَعِدُكم اللّهُ إحدىٰ الطائفتين أ نَّها لكم و تودّون أنَّ غَيْرَ ذاتِ الشوكة تكون لَكُم * و يريد اللّه أن يُحقّ الحقّ بكلماته و يقطع دابر الكافرين﴾[1]

هذا النصّ القرآني الكريم يتضمّن مجموعة من الصور الفنّية، تشبيهاً و استعارةً. لكن قبل أن نحدّثك عن الصياغة الفنيّة لها، ينبغي أن نحدّثك عن السياق الذي وردت فيه. لقد جاء هذا النصّ في سياق الحديث عن الانفال ﴿يسألونك عن الأنفال قل الأنفال للـه و الرسول فاتقوا الله و أصلحوا ذات بينكم و أطيعوا اللّه و رسوله إنْ كنتم مؤمنين﴾[2]. ويقول المفسّرون: إنّ هذا السؤال عن الأنفال جاء من خلال معركة بدر و غنائمها التي اختلفوا في توزيعها بعد أن كان فريق منهم قد كره الخروج من المدينة لقـلّتهم و عدم استعدادهم للحرب، حيث أوحى اللّه تعالى للنبيّ ﷺ بالخروج من المدينة لمواجهة المشركين. و هذا يعني أنّ فريقاً من المؤمنين قد جادلوا الرسول ﷺ في خروجه إلى الحرب، كما أنّ فريقاً منهم قد جادله في تقسيم الغنيمة، في هذا السياق، ورَدَ النصّ القرآني الكريم الذي نحدّثك عنه، حيث تضمّن أوّلاً، أنّ فريقاً من المؤمنين لكارهون بمعنى أنّ البعض من المؤمنين كما كرهوا خروجك من المدينة لمواجهة المشركين، كذلك

١ـ الأنفال / ٥ ـ ٧.

٢ـ الأنفال / ١.

كرهوا عدم حصولهم على الأنفال التي جُعلت للرسولﷺ. و تضمّن هذا النصّ تشبيهاً آخر هو (يجادلونك في الحق بعدما تبيّن كأنهم يساقون إلى الموت و هم ينظرون)، أي: إنّ هذا النفر من المقاتلين يجادلون الرسول ﷺ في خروجه من المدينة لمواجهة المشركين، حيث شبّه النصّ القرآني كراهة خروجهم بمن يسوقونه إلى الموت، و هو يشاهد ذلك عياناً.

و أخيراً: تضمّن النصّ القرآني الذي نحدّثك عنه جملة من الاستعارات في الآية القائلة (و إذ يعدكم اللّه إحدىٰ الطائفتين انها لكم و تودّون أنّ غير ذات الشوكة تكون لكم ويريد اللّه أن يحق الحقّ بكلماته و يقطع دابر الكافرين)، بمعنى أنّ هذا النفر من المؤمنين يرغب أن يحصل على الأموال التي تحملها قافلة قريش، حيث ندب النبيّ ﷺ الناس إلى التصدّي لقافلة قريش، ثمّ حدثت الحرب. فالنصّ يشير إلى أنّ اللّه وعد المؤمنين إحدى العمليتين: الأموال، أو الحرب. لكن فريقاً منهم يودّ أنّ الأموال - لا الحرب - هي الشيء الموعود، بينا يريد اللّه تعالى أن يحقّ الحقّ بكلماته و يقطع دابر الكافرين، من خلال عملية الحرب.

هذا هو مؤدّىٰ ما تضمّنه النصّ القرآني الكريم من دلالاتٍ، و ما واكب ذلك من الصور التشبيهية التي أشرنا إليها، و من الصور الاستعارية المتمثّلة في عبارة (و تودّون أنَّ غير ذات الشوكة تكون لكم) و عبارة (و يقطع دابر الكافرين)، حيث أعار للحرب صفة (ذات الشوكة) و أعار لإبادة الكافرين صفة «قطع دابرهم».

و المهم هو أن نحدّثك - كما قلنا - عن الأسرار الفنّية لكلٍّ من التشبيهات والاستعارات التي عرضنا لها.

أمّا التشبيه الأوّل (كما أخرجك ربّك من بيتك بالحقّ و أنّ فريقاً من المؤمنين لكارهون) فهو من التشبيهات المحفوفة بجملة خصائص، منها: كونه تشبيهاً واقعياً و ليس مجازياً. و منها: كونه محفوفاً بنمط من الغموض الفنّي الممتع. و منها: كونه تشبيهاً (متداخلا) مع تشبيه آخر. و لعلّ أبرز هذه الخصائص هي ظاهرة غموضه الفنّي ممّا جعل المفسّرين يتفاوتون في تشخيص طرفه، أي إنّ إخراج اللّه تعالى لمحمّد ﷺ من المدينة

لمواجهة المشركين، هل هو (مشبّه) أو (مشبّه به)؟ و بمعنى : هل أنّ المقصود به هـو أنَّ الأنفال التي نزعها اللّه تعالى من الناس وهبها لمحمد ﷺ (و قد كره بعض المؤمنين ذلك) هي حقّ، يماثل (الحقّ) الذي كرهه بعض المؤمنين عند خروجهم من المدينة لمواجهة المشركين ؟ أو أنّ المقصود به هو العكس، أي كما أنّ إخراج اللّه تعالى لمحمد ﷺ من المدينة هو حقّ (و قد جادل فريق من المؤمنين محمداً ﷺ في ذلك)؟

إنّ مثل هذا التفاوت في التفسير ينطوي على إمتاع فنّي دون أدنى شك. و لعلّ أبرز ما فيه هو جعلك مستخلصاً و مستنتجاً أكثر من معنى أو دلالة منها، فأنت إذا وضعت فـي الحسبان أنّ فريقاً من المؤمنين لم يستكمل إيمانهم بعد، حينئذٍ فإنّ النصّ يدلّك عـلى جانب من المستويات التي تطبع سلوك بعض المؤمنين، إنّك تواجه قضيّتين هما : الخروج إلى ساحة القتال، و التفكّر بالحصول على الغنيمة، كما تواجهك – من جـانب آخـر – قضيّتان هما : هل أنّ المفروض أنْ تتحرّك الشـخصية الإسـلامية وفـقاً لقـناعاتها فـي تشخيص الموقف، مثل إعلان القتال و تحديد الغنيمة؟ أم تتحرك الشـخصية وفـقاً لمـا يحدّده محمّد ﷺ من المواقف ؟ ثم تواجهك – من جانب ثالث – قضيتان هما : إذا كان الرسول ﷺ قد ندب المؤمنين إلى محاصرة قافلة قريش من أجل الحصول على أموالها، ثمّ – بعد أن خرجوا لهذا الهدف – أخبرهم الرسول ﷺ بأنَّ الموقف يتطلّب قتالاً، حينئذٍ هل يحقّ لهذا الفريق أن يكره مثل هذا القتال الذي جاء خلافاً لتوقّعاته ؟ أم يتعيّن عليه أن يتقبّله، مادام الرسول ﷺ لم يتحرّك إلّا من خلال الوحي؟

إنّ التشبيه المتقدّم (كما أخرجك ربّك من بيتك بالحقّ و أنّ فريقاً مـن المـؤمنين لكارهون يجادلونك في الحقّ بعدما تبيّن) هذا التشبيه يكشف لك جانباً من المستويات التي طبعت سلوك بعض المؤمنين، يكشف لك كيف أنَّ البعض مثلاً تسيطر عليه (النزعة الذاتية) في تحديده للموقف العسكري، أو يسيطر عليه (حبّ المال) في جهاده حـيال العدوّ، أو تسيطر عليه فكرة الهروب من الموت، في توجّهه نحو ساحة المعركة. كلّ هذه المستويات من السلوك، يقدّمها لك التشبيه المذكور، بحيث يجعلك متحسّساً جملةً من المواقف التي تصطرع داخل الشخصية الإسلامية التي لم تتغلّب بعد على جذور صراعها.

و الأهمّ من ذلك هو أنّ مثل هذه المواقف لا تخصّ جماعة محددة بقدر ما تنسحب على مطلق الأزمنة و الأمكنة، و هذا ما يهب النصّ القرآني المتقدّم مزيداً من الأهمّية الفنية، حيث إنّه بتناوله قضيّة خاصّة (هي معركة بدر و الغنيمة) و ينتقل بك إلى قضيّة عامةٍ تتناول مطلق السلوك البشري.

و الآن: بعد أن عرضنا لك جانباً من أهمّية هذا التشبيه من حيث كونه يترشّح بجملة دلالاتٍ غنية. نتقدّم إلى التشبيه الآخر الذي (تداخل) مع التشبيه السابق، و نعني به التشبيه الذي يربط بين من يجادلون الرسول صلى الله عليه و آله في قضيّة الخروج إلى معركة بدرٍ، و بين كونهم يهربون من القتال و كأنّهم يساقون إلى الموت و هم يواجهونه. لنقرأ التشبيه جديداً (يجادلونك في الحق بعد ما تبيّن كانما يُساقون إلى الموت و هم ينظرون).

التشبيه يقول: إنّ هؤلاء الذين جادلوا محمداً صلى الله عليه و آله في ذهابه إلى ساحة المعركة، يجادلونه في ما هو حقّ، و قد تبيّن لهم ذلك. و قد شبّه النصّ القرآني الكريم موقفهم هذا بمن (يساقون إلى الموت و هم ينظرون).

هنا، يمكنك أن تتبيّن مدىٰ الإمتاع الفنّي الذي يواكب مثل هذا التشبيه، حينا تتأرجح بين الذهاب إلى أنّ المجادلة المقصودة هنا هي بعد خروجهم إلى ساحة القتال أو خلال المعركة ذاتها، حيث يكشف ذلك عن أنّ الصراع لا يزال يلفّ هذا الفريق من المؤمنين، و أنّ (الموت) يشكّل هاجساً لديهم يخافون منه، حيث إنّ قوله تعالى (كأنّما يُساقون إلى الموت و هم ينظرون)

بالرّغم من كونه يشبّه الخوف من المعركة بالخوف من الموت إلّا أنّ الموت يظلّ هو أحد طرفي الاحتمال الأقوى بالقياس إلى الطرف الآخر، النجاة منه. بيد أنَّ مجرّد التشبيه بالموت، يفصح لنا بأنّ الخوف من الموت ينبغي ألّا يقترن في تصوّر المؤمنين بالخوف من الحقّ الذي تبيّن لهم، و هو أنّ الرسول صلى الله عليه و آله لا ينطق عن الهوى و أنّ ما يقترحه عليهم ينبغي أنّ يلتزموا به بغضّ النظر عن نتائجه المفضية إلى الحياة أو الموت أو الظفر بالغنيمة وعدمه.

إذن: جاء كل من التشبيهين (كما أخرجك ربّك من بيتك بالحقّ... الخ.) و (كأنّما

يساقون إلى الموت و هم ينظرون) منطوياً على جملة من الأسرار الفنية، و في مقدّمتها ترشّح ذلك بدلالاتٍ متنوعةٍ يستطيع كلّ متذوّق أن يستخلص منها ما يتناسب مع خبرته الثقافية، بالنحو الذي أوضحناه. و هذا ما يتّصل بالتشبيه، و أمّا ما يتّصل بالاستعارة فنتّجه إليها الآن.

و نحدّثك عن الاستعارة الأولى (و تودّون أنّ غير ذاتالشوكة تكون لكم). هذه الاستعارة من الصور الفنّية الممتعة التي تتجانس تماماً مع طبيعة الموضوع الذي يعرضه النصّ، ونقصد به القتال. الشوكة: هي نبتة ذات أطراف حادّة تنغرز في القدم و تسبّب الأذى أو الجرح، هذه الظاهرة قد استثمرها النصّ ليرمز بها إلى شدائد القتال، لذلك يمكننا أن نعدّ هذه الصورة (رمزاً) و ليس "استعارة" بصفة أنّ (ذات الشوكة) ترمز إلى عملية ذات شدّةٍ، ذات ألم، ذات جرح. و يمكن أيضاً أن نعدّها «استعارة» بصفة أنّ النصّ القرآني الكريم قد خلع صفة شيء مادّي ينتسب إلى النبات، خلعها على صفة معنوية هي شدائد الحرب (من حيث انعكاساتها النفسية). و خلعها على صفة جسمية هي : الأذىٰ أو الجرح أو الموت الذي يواكب عمليات القتال.

المهم، سواء أكانت الصورة المتقدّمة رمزاً أو استعارة، ففي الحالتين، تواجهك صورة ممتعة أبرز ما فيها هو مجانستها – كما قلنا – لطبيعة القتال الذي وردت هذه الصورة في سياق الحديث عنه.

إنّ القتال بخاصّة في البيئة العسكرية قديماً يقترن بعمليات الزحف في أراضٍ صحراوية أو جبلية مزروعة بالأشواك. أي أنّ الواقع التجريبي يخبر عن مثل هذه البيئة التي يتحرّك العسكريون فيها. فإذا استعار النصّ القرآني الكريم أو إذا انتخب النصّ القرآني الكريم سمة واقعيةً مستقاة من البيئة المألوفة، مدنياً و عسكرياً، ثمّ نقلها من الواقع المادّي و النفسي المألوف إلى الواقع الجديد، و هو : التوجّه إلى ساحات القتال، و نعني بها معركة بدر، حينئذٍ نتبيّن مدى الإمتاع الفني الذي يواكب مثل هذا الاستخدام الرمزي أو الاستعاري. و إذا أتيح لك أن تنظر إلى هذه الاستعارة أو الرمز بقليل من التأمّل، لأمكنك أن تتحسس فيها مدى الإمتاع الفنّي الذي أشرنا إليه. و يمكنك أن تسمح لذهنك بأنِ

يتصوّر أحد الأشخاص و هو يتمشّى حافياً أو حتّى غير حافٍ في أرضٍ، ثمّ تواجهه الاشواك التي تُدمي قدمه أو ساقه... الخ، و تقارنه بشخص آخر يتمشّى أيضاً، لكن دون أنّ يواجه الأشواك، حينئذٍ يتبيّن لك مدىٰ الفارق بين هذين الشخصين، من حيث الأذى الجسمي و النفسي الذي يواكب الماشي الأول، و من حيث الراحة التي تواكب الماشي الآخر. فإذا نقلت هذه الحقيقة إلى بيئةٍ إسلامية، و هي البيئة التي واجهها الإسلاميون في بدء الرسالة ثمّ استهلالها بتجربة جديدة هي : حدوث اوّل معركة كبيرة (معركة بدر) واقترانها في البدء بتوقّعات غير الحرب، و هي الحصول على الأموال التي حملتها قافلة قريش ثمّ مواجهة البعض لتحوّلات جديدة هي ممارسة القتال بعد أن كانت التوقّعات هي الحصول على الغنيمة، حينئذٍ بمقدورك أنْ تقارن بين عملية البحث عن المال و بين المعركة، حيث إنّ العمليّة الأولى تقترن بالراحة و العملية الثانية تقترن بالشدّة. كذلك، فإنَّ المشي في أرض غير مزروعةٍ بالشوك و المشي في أرض مزروعة بالشوك، يحمل نفس الدلالة التي تجدها في عملية البحث عن المال (و هي ما يبتعث الراحة) و عملية المعركة (و هي تبتعث الشدّة).

إذن : جاءت المقارنة الفنّية بين المشي في أرض مزروعة بالشوك و أرضٍ لا أشواك فيها، و بين سفر إلى جهةٍ من أجل الحصول على المال، و سفر إلى معركة، جاءت مثل هذه المقارنة، ذات إمتاع فنيّ كبير بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى : **﴿يا أيّها الذين آمنوا إذا لقيتم الذين كفروا زحفاً فلا تُولّوهم الأدبار * ومن يولّهم يومئذ دُبُرَه إلّا متحرّفاً لقتال أو متحيّزاً إلى فئةٍ فقد باء بغضبٍ من اللّه ومأواه جهنّم و بئس المصير﴾** [1]

النصّ المتقدم، يتضمّن واحداً من الرموز الفنّية المطبوعة بسمة (الألفة)، و هو قوله تعالى (فلا تولّوهم الأدبار و من يولّهم يومئذٍ دُبُرَه... إلخ) عندما يجعل المقاتلون ظهورهم

١ـ الأنفال / ١٥ - ١٦.

حيال العدوّ الزاحف، حينئذٍ نستكشف بوضوح أنّ هذا الرمز مؤشّر إلى دلالة خاصّة هي : الهروب من ساحة المعركة. هذه الدلالة الواضحة أو البسيطة تنطوي في الواقع على معطيات فنّية متنوعة. فتولّي الظهر يرمز قبل كلّ شيء إلى أنّ الشخص يحمل كراهة حيال الموضوع أو الظاهرة التي يولّيها ظهره، فلو واجهت - مثلاً - مرأى أو كلاماً أو شخصاً قبيحاً حينئذٍ تولّيه ظهرك تعبيراً عن كراهتك لذلك المرأى أو الكلام أو الشخص.

و هذا أحد الاستيحاءات التي يرشح بها الرمز المذكور، كما أنّك إذا اعتزمت السير إلى جهة خاصّة، حينئذٍ تولّي ظهرك بالنسبة إلى الجهة المقابلة لها، تعبيراً عن عدم حاجتك إلى السير في الجهة المقابلة.

إذن : الكراهة و عدم الحاجة يحملانك على أن تولّي ظهرك عن الشيء، فإذا نقلت هذه الحقيقة إلى ساحة المعركة، حينئذٍ فإنّ الذي يولّي ظهره ساحة المعركة، يعني أنّه كاره للمعركة أو لا حاجة له بها. و الأمران كلاهما - أي الكراهة و عدم الحاجة ـ لا يليقان بشخصية المقاتل كما هو واضح، بل هما سلوك بيّن عن تفاهة الشخصية، ذلك أنّ التوجّه إلى ساحة المعركة يعني أنّ الشخص يستهدف محاربة العدو، فإذا ولّاه ظهره فهذا يعني أنّه كاره للمعركة أو لا حاجة له بها، و كلاهما لا يتّسقان مع هدفه الذي حمله إلى التوجه إلى ساحة القتال. لذلك تجد أنّ النصّ القرآني الكريم يعقّب على مثل هذا السلوك بقوله تعالى (فقد باء بغضب من اللّه و مأواه جهنم و بئس المصير). فمثل هذا التلويح بغضب اللّه تعالى و التلويح بجهنّم يكشف عن خطورة السلوك المذكور.

لكن لم نحدّثك حتّى الآن عن هذا الرمز (فلا تولّوهم الأدبار و من يولّهم يومئذٍ دبره..) من حيث دلالته الرئيسة على الهروب من ساحة المعركة، بل عرضنا إلى دلالته الثانوية (كراهة الشيء و عدم الحاجة إليه).

و السؤال هو ما هي الخطوط التي تحملنا على أن نستخلص دلالة الفرار أو الهروب من الرمز المذكور، مع أنَّ تولّي الظهر لا يتداعى بذهن القارىء إلى دلالة الفرار، بقدر ما يتداعىٰ بالذهن إلى دلالاتٍ غيرها ممّا عرضنا لها ؟

إنّ الأهمّية الفنية للرمز المذكور تكمن في أنّ هذا الرمز يتكثّف و يختزن داخله

جميع الدلالات التي يمكن أن نستحضرها في أذهاننا، و منها دلالة الهروب من ساحة المعركة. بل إنّ الأهمّية الفنّية تكمن في أنّ النصّ القرآني الكريم، جعلنا – نحن القرّاء – نكتشف بأنفسنا هذه الدلالة دون أن يصرّح بها النصّ، لماذا؟ إنّ السرّ في ذلك هـو : أنّ النصّ يتحدّث عن المعركة، و المعركة لا تسمح للمقاتل بأن يقف في مكانه ثابتاً و يولّي ظهره للعدوّ، كما لو كره شخصاً و ولّاه ظهره مثلاً، بل تتطلّب سلوكاً يتناسب مـع هـول الموقف و آليته العسكرية. حينئذٍ فإنّ الكاره للمعركة أو الذي لا حاجة له بها، يضطر، ليس إلى أن يولّيها ظهره، بل إلى أن يفرّ منها، فيكون الفرار حينئذٍ هو الدلالة الوحـيدة التـي تحمل المتلقي على أن يتداعىٰ بذهنه إليها، كما هـو واضـح. عـلى أنّ مـا هـو جـدير بالملاحظة هنا أنَّ دلالة الخوف تجيء ـ مضافاً إلى دلالتي الكراهة و عدم الحاجة ـ هي التعبير الأشدّ بروزاً في هذا الرمز. و حينئذٍ نجد أنّ كثافة هذا الرمز تتمثّل في كونه يرشح أولاً بدلالةٍ واضحةٍ هي الخوف، و يرشح ثانياً بدلالات تتواكب مع مطلق السلوك الذي يقف من المعركة و مواجهتها موقفاً سلبياً، مثل الكراهة و عدم الحاجة، إذن : أمكـننا أن نتبيّن بوضوح مدى الأهمّية الفنّية التي اكتنز بها الرمز المذكور بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿ليميزَ اللهُ الخبيثَ من الطيّب و يجعل الخـبيثَ بـعضَه عـلى بـعضٍ فيركمه جميعاً فيجعله في جهنّم أولئك هم الخاسرون﴾ [1]

هذا النصّ القرآني الكريم يتحدّث عن الكافرين الذين ﴿ينفقون أموالهم ليصدّوا عن سبيل اللّه﴾ [2] و يعنينا منه أنّ النصّ قد أشار إلى ظاهرة الأنفال و المال، و التـمييز بـين الخبيث منه و الطيّب موضّحاً بأنّ الخبيث منه سوف يجعل بعضه على بعض، فيتراكم.. ثمّ يجعله في جهنم،..بعد ذلك، يعقّب النصّ القرآني الكريم قائلاً ﴿أولئك هم الخاسرون﴾ [3]

إنّ ما نستهدف لفت نظرك إليه، هو أنّ النصّ يتحدّث عن إنفاق الكافرين ﴿إنّ الذين كفروا ينفقون أموالهم ليصدّوا عن سبيل اللّه فسينفقونها ثمَّ تكون عليهم حسرة ثم يغلبون

١ـ الأنفال / ٣٧.

٢ و ٣ – الأنفال / ٣٦.

و الذين كفروا إلى جهنّم يُحشرون * ليميز اللّه الخبيث من الطّيب و يجعل الخبيث بعضه على بعض فيركمه جميعاً فيجعله في جهنم * أولئك هم الخاسرون﴾[١]

إنّك لتلاحظ بأنَّ النصّ يتحدّث عن الكافرين الذين ينفقون أموالهم للصدّ عن سبيل اللّه، مشيراً إلى أنّ أموالهم ستكون عليهم حسرةً، و أنّهم يحشرون إلى جهنّم، ثمّ يوضّح بأنَّ الأموال هي على نمطين: الخبيث و الطيّب، و أنّ الخبيث يُجعل بعضه على بعض فيتراكم فيجعله في جهنم. و يقول النصّ بعد ذلك (أولئك هم الخاسرون).

السؤال هو: هل أنّ المقصود من عبارة الخبيث هو المال أو شخصية الكافر؟ إنّ بعض المفسّرين يذهبون إلى أنّ المقصود من ذلك هو الكافر، بقرينة ما بعده من التعقيب القائل: (أولئك هم الخاسرون)، و البعض الآخر من المفسّرين يذهب إلى أنّ المقصود منه هو (المال)، و أنّ التعقيب القائل (أولئك هم الخاسرون) عائد إلى الآية الأولى (إنّ الذين كفروا ينفقون أموالهم ليصدّوا... إلخ)، إنّنا (من الزاوية الفنية) نميل إلى القول بأنَّ المقصود من (الخبيث) هو (المال) و ليس (الكافر). و الأهمّية الفنّية لهذا الترديد بين القولين تعود إلى طبيعة العبارتين الخبيث و الطيّب. فإذا نسبناهما إلى شخصية الكافر، نكون حينئذٍ أمام تعبير حقيقي، أمّا إذا نسبناهما إلى المال، فنكون أمام تعبير صوري هو: الاستعارة أو الرمز. يضاف إلى ذلك، أنّ اللّه تعالى أشار إلى أنّ (الخبيث) يجعل بعضه على بعض فيركمه جميعاً، فيجعله في جهنّم، حيث إنّ جعل الكافرين بعضهم على بعض و تراكمهم يتّسق مع طبيعة الجزاء الذي يلحق الأشخاص، و ليس الأموال. لكن - في الآن ذاته - إنّ تراكم الأشخاص، أي جعل بعضهم على بعض من الممكن ألّا يتسق مع ظاهرة الأموال. فالأموال التي ينفقها الكافرون هي التي تنطبق عليها سمة (التراكم)، أي: أنّ جمع المال و تراكمه هو الذي يتناسب مع قوله تعالى (فيركمه جميعاً). و في ضوء هذه الملاحظات يترجّح الذهاب إلى أنّ المال هو المقصود من عبارتي (الخبيث) و (الطيّب).

لكن: قد يُثار السؤال من جديد: كيف يجعل المال في جهنّم ؟ هل أنّ جهنّم هي مهد للأموال أم للأشخاص ؟ إنّ قوله تعالى (فيركمه جميعاً فيجعله في جهنم) يعني أنّ المال هو المجعول في جهنّم ممّا لا يتناسب مع الحقائق.

١- الأنفال / ٣٦ ـ ٣٧.

إذن : كيف يمكن أن نفسّر هذه الظاهرة الفنّية التي تتأرجح بين تفسيرين، كلٌّ واحد منهما يحمل مسوّغاته، لكن، في الآن يظلّ محفوفاً بالإشكال المشار إليه.

هذا ما نحاول أن نحدّثك عنه.

في تصوّرنا، أنّ جمالية هذه الصورة تتمثّل في كونها قد تمّت صياغتها بنحوٍ يجمع بين كلٍّ من المال و الشخصية، فالشخصية الكافرة، هي التي تتلقفها جهنّم، و أمّا أموالها التي أنفقتها في الصدّ عن سبيل اللّه تعالى فهي التي يجعل بعضها على بعض فتراكم، ويجعل أيضاً في جهنّم، لكن، ليس بمعنى أنّ المال نفسه يتعرّض للعذاب، بل إنّ المال يجعل صاحبه في جهنّم من خلال كونه غير منفصل عن صاحبه. و بكلمةٍ جديدة : إنّ المال الخبيث يظلّ رمزاً أو استعارةً للشخصية الخبيثة، و يكون جعله بعضاً على بعض وتراكمه، جمعاً للذنوب و تراكمها، و من ثمّ يظلّ المقصود من هذا الرمز أو الاستعارة أنّ مستويات العذاب ستتضخم على الكافر. إنّها عذابات تتراكم على صاحبها. فكما أنّ صاحب الأموال التي أنفقها في الصدّ عن سبيل اللّه تعالى، قد تراكمت من خلال عدد المرّات التي وُظّفت للشرّ، أو من خلال مقاديرها الكثيرة، أو مجرّد كونها أموالاً تخضع لعملية جمعٍ و تراكم على صاحبه.

إذن : هذا الخطّ من الصياغة الفنّية للصورة يتميّز عن الصورة المألوفة للاستعارة أو الرمز، و يتميّز عن التعبير الحقيقي أيضاً. أنّه نمط ثالث من الصياغة، نمط يجمع بين ما هو حقيقي و بين ما هو مجازي. فأنت إذا انْسقْتَ مع وجهة النظر التفسيرية القائلة بأنَّ قوله تعالى (ليميز الخبيث من الطيّب) يقصد به المال، تكون حينئذٍ أمام استعارة، أي أمام تعبير يخلع صفة بشرية (هي الخبث النفسي) على ظاهرةٍ مادّية هي المال الموظّف للشرّ. لكن بما أنّ المال ليس بشراً حقيقة حينئذٍ يصبح تراكمه في جهنّم (رمزاً) أو استعارة لصاحبه، أي رمزاً للذنوب التي تتراكم، من ثمّ يترتّب عليها تراكم العذاب.

طبيعياً من الممكن أن نذهب إلى أنّ كلَّ ما ورد في هذا الآية الكريمة من الصور، إنّما هي صورٌ رمزية و ليست (استعارية)، فتكون من النوع الذي تتعدّد و تتفرع خطوطه الرمزية، بمعنى أنّ الخبيث هو رمز للشخصية الكافرة، و جعل بعضه على بعض و تراكمه هو رمز لذنوب الشخصية المشار إليها، و أنَّ عذابها في جهنّم هو رمز لمستويات العذاب

الذي تواجهه الشخصية الكافرة. هذا التعدد أو التفرّع للرموز يظلّ متجانساً - لو أمعنت النظر - ليس مع طبيعة السلوك المالي الذي تصدر عنه الشخصية الكافرة فحسب، بل مع طبيعة النصّ القرآني الكريم الذي سبق صياغة هذه الصور، و نعني بها التفصيل الذي قدّمه النصّ بالنسبة إلى هذه الأموال. فالنصّ القرآني الكريم قد أوضح أوّلاً بأنّ هذه الأموال سوف تُنفق ﴿إنّ الذين كفروا ينفقون أموالهم ليصدّوا عن سبيل اللّه فسينفقونها﴾[1]، أي : كأنّ النصّ يريد أن يقول : إنّ ما تنفقونه للصدّ عن سبيل اللّه تعالى سوف تنفقونه بالفعل، لكن : ما هي آثار الإنفاق هذا ؟ يتابع النصّ قائلاً (ثمّ تكون عليهم حسرة) ثم يتابع أيضاً، قائلاً (ثمّ يَغلبون)، ثمّ يعقّب رابعة قائلاً (ثمّ يغلبون)، ثم يعقّب رابعة قائلاً (و الذين كفروا إلى جهنّم يُحشرون). إذن هذه التفصيلات التي ذكرها النصّ، تضمّنت أربعة مواقف هي : الإنفاق، الندم، الهزيمة، جهنّم، هذه التفصيلات تتجانس تماماً مع تلكم الصور الرمزية التي تكاثرت تفريعاتها. إنّ النصّ لكأنّه يقول : حسناً، لقد أنفقتم الأموال، و لكنّ هذه الأموال ستكون عليكم حسرةً، كما أنّكم سوف تفشلون في تحقيق أهدافكم لأنّكم سوف تغلبون، سوف تُهزمون عسكرياً أو إعلامياً، كما أنّكم بالنسبة إلى المصير الأخروي سوف تحشرون إلى جهنّم. لاحظ، كيف أنَّ النصّ قد عرض لكلِّ التفصيلات المرتبطة بهذا النمط من إنفاق المال، دنيوياً و أخروياً، مادياً و معنوياً... إلخ.

إنّهم سيتحسرون أخروياً لأنّهم سوف يُحشرون إلى جهنّم، ثمّ لاحظ كيف أنّ قوله تعالى (و الذين كفروا إلى جهنّم يُحشرون) جاء متجانساً - في دلالة الحشر - مع عملية الإنفاق، فالحشر هو الإتيان بالشخص و إلقائه في هذا المكان أو ذاك، على النحو الذي يحشر المال من خلاله، بينا تجد أنّ النصّ عندما يختم حديثه عن الأموال التي يجعل بعضها على بعض، يختمه بعبارة أُخرىٰ (الخسران) ليرمز بها إلى جهنّم، بينا تجده يتحدّث عن عملية (الحشر) في الآية السابقة لها، حيث يمكننا أنْ نستخلص التجانس بين عملية الإنفاق و الحشر بالنحو الذي أوضحناه. إذن : أمكننا أن نتبيّن جانباً من الأسرار الفنّية للرموز التي حدّثناك عنها، ممّا يفصح ذلك عن مدىٰ جماليتها، صورياً و بنائياً بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

١ـ الانفال/٣٦.

سورة التوبة

قال تعالى : ﴿يريدون أن يُطفئوا نور اللّه بأفواههم و يأبى اللّه إلّا أنْ يُتمّ نوره و لو كَرِه الكافرون﴾[1]

الصورة التي نحدّثك عنها في هذه الآية الكريمة، هي قوله تعالى : «يريدون أن يطفئوا نور اللّه بافواههم».. هذه الصورة – كما تلحظ – تتألّف من صورتين متداخلتين، هما : نور اللّه تعالى و محاولة«إطفائه بالأفواه». أمّا الصورة الأولى، و هي «نور اللّه تعالى» فقد صيغت في هذا الموقع من القرآن على شكل «استعارة»، بينا نجدها قد صيغت في مواقع أُخرىٰ من القرآن على شكل «رمز». و الفارق بين الاستعارة و الرمز – و هذا ما أوضحناه مكرّراً – هو أنّ الاستعارة هي خلع صفة خاصّة بإحدىٰ الظواهر، على ظاهرة أُخرىٰ مثل : خلع صفة (النور) الخاصّة بظاهرة فيزيقية على ظاهرة معنوية هي : مبادىء اللّه تعالى أو الايمان أو الإسلام أو الخير... إلخ. و أمّا «الرمز» فهو جعل هذه الصفة لظاهرة (النور)، إشارة للظاهرة الأُخرى (المبادىء، الايمان... إلخ).

و ما يعنينا من هذا، أنْ نلفت نظرك إلى أن الصورة التي نحدّثك عنها الآن (و هي نور اللّه تعالى) قد صيغت على شكل استعارة، حيث خلعت صفة (النور) على ظاهرة الإيمان أو الإسلام... إلخ. و حيث تداخلت هذه الاستعارة مع استعارة أوسع منها حجماً، و هي : محاولة الكفّار إطفاء النور. أي : نحن الآن أمام استعارة داخل استعارة، استعارة كبيرة

---

[1] – التوبة / ٣٢.

تضمّ داخلها استعارة أُخرى. استعارة كبيرة هي : محاولة إطفاء نور اللّه تعالى، و استعارة داخلها هي : نوراللّه تعالى. أما و قد حدّثناك عن الاستعارة الضمنية (نور اللّه تـعالى)، حينئذٍ يجدر بنا أنْ نحدّثك بشيء من التفصيل عن الاستعارة الكبيرة، و هي : مـحاولة الكفّار إطفاء نوراللّه تعالى بأفواههم، و فشلهم في ذلك بطبيعة الحال. فما هي السـمات الفنّية لمثل هذه الاستعارة الكبيرة؟

إنّ محاولة إطفاء نور اللّه تعالى بالأفواه، تظلّ من الاستعارات المصحوبة بمزيد من الإمتاع الفنيّ. فمن التجارب اليومية التي نحياها جميعاً ما نلحظه من الممارسة العادية لإطفاء بعض النار، كالشعلة الصغيرة لعود الكبريت مثلاً، حيث يمكن إطفاؤها من خلال النفخ بواسطة الفم. لكن لو اتّسع حجم الشعلة قليلاً، حتّى لو كان بمقدار ما يُوقد عليه القدر مثلاً لما أمكن لنفخة الفم أن تطفىء تلكم الشعلة ذات الحجم الصـغير. و هـذا كـلّه إذا افترضنا أنّ عملية النفخ توجّه إلى الشعلة. أمّا مع افتراضنا بأنّ النفخ يتّجه إلى النور فأمر لا يمكن تصوّره، نظراً لعدم إمكانية الإطفاء أساساً لحزمة (نور) بقدر ما يمكن ذلك لشعلة نار.

و الآن : إذا وضعنا هاتين الحقيقتين في حسباننا، أي : إنّ إطفاء الشعلة من خلال نفخ الفم لا يتمّ إلّا إذا كانت الشعلة صغيرة الحجم، و إنّ (النور) - على عكس الشـعلة - لا يمكن إطفاؤه البتّة من خلال نفخ الفم. إذا وضعنا هاتين الحقيقتين في حسباننا، عندئذٍ يمكننا أن نتبيّن مدىٰ الأسرار الفنّية المـدهشة و المـمتعة لهـذه الاسـتعارة. إنّ الكـفّار يحاولون الوقوف أمام الرسالة الإسلامية. هذه الحقيقة يعتزم النصّ القرآنـي الكـريم أن ينقلها إلى الآخرين. إنّه يستهدف لفت انظارنا إلى المحاولات اليائسة للكفّار في القضاء على رسالة الإسلام. لكن : كيف تمّت الصياغة الفنّية لهذا الموضوع أن يشير إلى أنّ النصّ قد اتّجه إلى استعارةٍ مُذهلة، مكتنزة بالدلالات الضخمة، استعارة الإطفاء للنور من خلال الفم، استعارة الإطفاء للنور و ليس للشعلة. ثمّ استعارة الإطفاء لنور اللّه تعالى، و ليس للنور مطلقاً. و أظنّك تذكر جيّداً بأننا قلنا بأنّ النصّ القرآني الكريم قد استخدم عـبارة (النور) على مستويين من الصياغة، أحدهما : صياغة العبارة على نحو (الرمز)، و الآخر :

صياغتها على نحو الاستعارة. فمن جملة استخدامه للرمز قوله تعالى (يخرجهم من الظلمات إلى النور)، و أمّا من جملة استخدام الاستعارة، فقوله تعالى (يريدون أن يطفئوا نور اللّه بأفواههم)، فهنا قد استخدم النصّ القرآني الكريم، هذه العبارة على نحو استعاري حيث أضافها إلى اللّه تعالى، أي أنّه تعالى قال (نور اللّه) ولم يقل (النور). فلو استخدمها على نحو الرمز، في هذا الموقع من السورة لما كان لهذا الاستخدام تأثيره الفنّي، لأنّ النور وحده لا يرمز إلّا إلى دلالة عامة هي الإسلام أو الإيمان أو الخير... إلخ، لكن عندما يضيف النور إلى اللّه تعالى حينئذٍ يكتسب هذا النور دلالة أخرى، بصفة أنّ اللّه تعالى و هو القادر و المهيمن مطلقاً لا يمكن لأيّة قوّةٍ أن تقف أمام قدرته و هيمنته تعالى. لذلك، نتحسس مدىٰ أهمية هذه الاستعارة التي أضافت عبارة (النور) إلى اللّه تعالى بدلاً من جعل العبارة مجرّد (رمز)، حتّى تجعل المتلقّي يتحسس مدىٰ تفاهة عجز الكفّار في محاولتهم إطفاء نور اللّه تعالى بأفواههم. فالكفّار لا يملكون القدرة على إطفاء شعلة لو كان كبيرة الحجم، فكيف تكون لهم القدرة على إطفاء النور؟ ثمّ الكفّار لا يملكون القدرة على إطفاء مطلق النور، فكيف لهم القدرة على اطفاء نور اللّه تعالى؟ ثمّ إنّ الكفّار، و هم لا يملكون أيّة قدرة على ممارسة الإطفاء حتّى من خلال اعتمادهم على أضخم الأدوات التي تُستخدم في عملية الإطفاء، فكيف إذا كان أداتهم في الإطفاء هي عملية النفخ بالأفواه؟

هل أنّ الشخص يستطيع بنفخة فمه أن يطفىء حتّى الشرارة الكبيرة، فضلاً عن النور، فضلاً عن نور اللّه تعالى.

إنّ المتلقّي لمدعوّ إلى أن يستحضر في ذهنه هذه الصورة الفنّية المذهلة. الصورة المصحوبة بعنصر «السخرية»، الصورة المصحوبة بالسخرية في أشدّ مستوياتها التي لا تدع للكافر حتّى أبسط ما يمكن تصوره من الأهمّية أو القيمة في محاولاتها التافهة، والبائسة، و المزرية، و المثيرة للإشفاق عليه.

إنّك لو استحضرت في ـ ذهنك على سبيل المثال ـ صورة أحد الأشخاص و هو يقف أمام النور، نور الشمس أو القمر، ثمّ ينفخ بفمه في الأثير، موجهاً ذلك إلى النور المشار إليه، ترىٰ: ما هي الانطباعات التي يتركها مثل هذا الشخص في ذهنك؟ لا شكّ، أنّك تقف

ساخراًكلّ السخرية من محاولته المذكورة، إنّك لا تتهمه في سلامة جهازه العقلي، ولكنّك تتهمه في تجربته العقلية، تتهمه في مدىٰ الهزال الفكري الذي يصدر عنه، تتهمه في مدى التفاهة و الجدب و العطل الذهني الذي يطبع سلوكه. إذن: أهمّية هذه الاستعارة «يريدون أن يطفئوا نور اللّه بأفواههم» تظلّ من الضخامة و من الإمتاع بمكان كبير، نظراً للأسرار التي ألممنا ببعض منها.

و يمكنك أن تتبيّن مزيداً من الأهمّية الفنّية لها حينما تتّجه إلى التعقيب الذي قدّمه النصّ القرآني الكريم على الصورة المذكورة، و نعني به قوله تعالى (و يأبى اللّه إلّا أن يتمّ نوره و لو كره الكافرون). فهذا التعقيب يتضمّن نفس الاستعارة (نور اللّه تعالى)، لكن، من خلال أداة أُخرىٰ غير عنصر السخرية، بل عنصر (القهر)، أي: القهر النفسي للكفّار. فالنصّ بعد أن سخر من الكافرين في محاولاتهم البائسة لإطفاء نور اللّه تعالى، تقدّم إليهم بصفعة ماحقة، بإجابة قاهرة، تزيد من شدائدهم النفسية، باجابةٍ تقول لهم: إنّ اللّه تعالى يأبىٰ إلّا أن يتمّ نوره و لو كره الكافرون. و من الواضح، أنّ السخرية من الكافر أولاً تعرّضه لشدةٍ ذات درجة خاصّة، فإذا اتبعها النصّ القرآني بعملية (القهر) التي تعني الجديّة في معاقبته، حينئذٍ فإنّ الشدة النفسية تبلغ درجتها القصوى لدى الكافر بحيث تدعه متمزّقاً، مؤثراً، منشطراً لا قرار له.

و هكذا نجد، كيف أنّ الصورة الاستعارية المتقدّمة قد انطوت على الأسرار الفنّية المذهلة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿يا أيّها الذين آمنوا إنّ كثيراً من الأحبار و الرهبان ليأكلون أموال الناس بالباطل و يصدّون عن سبيل اللّهو الذين يكنزون الذهب و الفضّة و لا يُنفقونها في سبيل الله فبشّرهم بعذاب أليم * يوم يُحمى عليها في نار جهنّم فتكوى بها جباهُهم و جنوبهم و ظهورهم هذا ما كنزتم لأنفسكم فذوقوا ما كنتم تكنزون﴾ [1]

النصّ المذكور يتضمّن جملة صور فنيّة هي: أكل الأموال، التبشير بالعذاب، تذوّق

١- التوبة / ٣٤ - ٣٥.

الكنز. و هي صورة استعارية سبق أن حدّثناك عن أمثلتها، مضافاً إلى صورةٍ خاصّة هي قوله تعالى (يوم يحمى عليها في نار جهنّم فتُكوى بها جباههم و جنوبهم و ظـهورهم) حيث تجسّد هذه الصورة نمطاً خاصّاً من الصورة التي تتأرجح بين كونها صوراً مجازية أو حقيقية أو كلتيهما، على نحو ما نبدأ توضيحه الآن.

إنّ النّص يحدّثنا عن الكانزين للذهب و الفضّة و مطلق الأموال التي لا تُزكّى و لا تُخمّس و لا تُنفق في سبيل اللّه تعالى. هذه الأموال (الذهب و الفضّة بخاصّة، بصفتهما معدناً) قد رسمها النصّ القرآني الكريم وفق صياغة خاصّة، هي : الإحماء عليها في نار جهنّم لتُكوى بها جباه و جنوب و ظهور الكافرين.

إنّ ما نستهدف توضيحه هنا، هو : ملاحظة هذه الصورة الحسّية لعملية (الإحماء) للكنوز، و عملية (الكيّ) بها، ثمّ تخصيص الكي بكلٍّ من الجبهة و الجنب و الظهر.

و السؤال هو : هل أنّ هذه العمليات الحسّيّة «الاحماء و الكيّ و الجـوارح» هـي استعارات و رموز و نحوها، أم هي عمليات واقعية ؟ إنّ كلّاً من الاحتمالين يـرد عـلى الذهن دون أدنىٰ شك. و لعلّ جمالية هذه الصورة تكمن - في أحد أسرارها الفنية - في أنّها ذات إمكانات إيحائية تتسع لأكثر من استخلاصٍ و تذوّق.

إنّ الذهب و الفضّة ينتسبان إلى المعدن - كما هو واضح - و هـو يـخضع أسـاساً لعمليات الإحماء و الانصهار... إلخ. و عندما ينْقل النصّ القرآني الكريم تجربةً أو عملية صناعية بحتة إلى صعيد السلوك الاجتماعي من جانب و يحوّلها إلى تصنيع آخـر مـن جانب ثانٍ، من خلال الجزاء الأُخروي الذي ينتظر كثيراً من الأحبار و الرهبان، عـندئذٍ نكون أمام صياغة فنّية فائقة الإثارة و الدهشة، كيف ذلك؟ إنّ كثيراً من الأحبار و الرهبان، و مطلق من يأكلون أموال النـاس بـالباطل و يكـنزونها، يـجمعون الذهب و الفـضّة و يدخرونهما بدلاً من إنفاقها في سبيل اللّه تعالى. هؤلاء الذين يكنزون هذا المعدن، المعدن الذي يخضع لدىٰ المعنيين بشؤون استخراجه و صـوغه إلى عـمليات مـتنوعة (و فـي مقدّمتها إحماء المعدن و تذويبه)، هؤلاء الذين يكنزون ذلك المعدن، متمثّلاً في عملتي الذهب و الفضّة، ما ذا ينتظرهم في اليوم الآخر ؟ هذه العملات التي اكتنزوها، تنتظرهم في

ذلك اليوم .. إنّها، بصفتها معدناً، سيوقد عليها في نار جهنم.

و هذا الإيقاد أو الإحماء ليس من أجل تذويبها و صوغها، بل من أجل استخدامها في عمليات خاصّة، هي : أن تُكوى بها جباه و جنوب و ظهور أولئك الذين كنزوها. ترىٰ : كم نجد مثل هذا النقل الفنّي لظاهرة الذهب و الفضّة من وظائفهما الصناعية و التبادلية والإدخارية (أي : الاقتصادية) إلى وظيفة (جزائية) ؟ . كم يتحسس المتلقّي بجمالية هذه النقلة الفنّية لعملية اكتناز الذهب و الفضّة أو الأموال مطلقاً؟

ثمّ : كم يتحسّس المتلقّي بجمالية الصلة بين جمع المال الذي يدّخره المكتنز لإشباع حاجاته الدنيوية، غير المشروعة بطبيعة الحال، و بين مباغتته بجزاء هو انقلاب الإشباع إلى إيلام لا حدود لتصوّر درجته، إلى إيلام هو : كيّ بدنه بالمال الذي كنزه. ثمّ : كم يتحسس المتلقّي بمزيدٍ من الجمالية حينما يتأمّل عملية (الكيّ)، أنّها ليست مجرّد عملية كيّ، بل هي كيّ لجباه و جنوب و ظهور أولئك الذين كنزوا الذهب و الفضّة. فالجباه و الجنوب و الظهور هنا، تلفت نظر المتلقّي، من حيث كونها شرائح بدنية قد انتخبها النصّ القرآني الكريم، إذ كان بمقدوره أن يكتفي بالقول مثلاً بأنّ الأموال المكتنزة – الذهب والفضّة – سوف تُكوى بها أجسامهم، و لكنّه أشار إلى جباههم و جنوبهم و ظهورهم. فما هو السّر الفنيّ وراء ذلك ؟

لنتأمّل : أوّلاً النصوص المفسّرة.

يقول البعض : إنّ النّص القرآني الكريم إنّما خصّ هذه الشرائح البدنية دون غيرها، نظراً لأنّها مجوّفة. و يقول آخرون : الجبهة محلّ الوسم، و الجنب محلّ الألم، و الظهر محلّ الحدّ. و يقول ثالث : الكانز للذهب و الفضّة يقبض جبهته إذا سأله سائل، و يطوي عنه جنبه، و يولّيه ظهره.

و قال آخرون غير هذا و ذاك.

لكن، ما يعنينا هو أنّ هذا التفاوت في تحديد السرّ أو السبب الكامن وراء انتخاب النصّ القرآني الكريم لهذه الجوارح دون غيرها. هذا التفاوت يظلّ مفصحاً عن أهمية الانتخاب المذكور مادمنا نكرّر القول : بأنّ النصّ الفنيّ تتضخّم جماليته بقدر ما يشعّ به

من الإيماءات المتنوعة.

إنّ أيّاً من هذه الاستخلاصات يظلّ مقبولاً لدىٰ المتلقّي، بل يمكنه -أي المتلقّي- أن يستخلص دلالاتٍ أُخرىٰ، و هذه هي سمة الفنّ، كما كررنا، بيد أنّ بعض الاستخلاصات يصعب تقبّلها إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ أيّ تفسير فنيّ - في حالة عدم وجود نصٍ شرعيّ مفسّر بطبيعة الحال - ينبغي أن يكون تذوّقه للنصّ مستنداً إلى السياق الذي ورد فيه النصّ، فمثلاً لقد استخلص البعض أنّ الجبهة هي محلّ السجود، و أنّ هؤلاء الكانزين للذهب و الفضّة لم يؤدّوا هذه الممارسة بنحوها المطلوب، و أنّ الجنب يقابل القلب الذي لم يخلص في إيمانه، و ان الظهر هو محطّ الأوزار. إنّ أمثلة هذا الاستخلاص تظلّ مرفوضة دون أدنىٰ شكٍّ، نظراً لعدم اتساقها مع طبيعة السياق الذي ورد النصّ فيه. فأوّلاً ليست ثمّة علاقة بين السجود و بين كنز الأموال، ثمّ ليست ثمّة علاقة بين القلب وبين كيّ الجنبين اللذين يضمّان عدّة جوارح، فضلاً عن عدم وجود علاقة بين ضعف المعتقد و بين تخصيص الجبهة بالسجود مثلاً، و فضلاً عن ضعف العلاقة بين كلٍّ من الجبهة و الجنب أو السجود و ضعف الإيمان، و بين كون الظهر حاملاً للأوزار. هذا يعني : أنّ بعض الاستخلاصات التي تصدر عن المفسّرين الذين يعتمدون التذوّق الفنيّ، تظلّ غير مقبولة أساساً، و من ثمّ ينبغي ألّا يستثمر المتلقّي مجرّد إمكانية النصّ الإيحائي، ليستوحي ما لا يتناسب مع السياق.

و أيّاً كان الأمر، أنّ المتلقّي - و هو يواجه هذه الصورة الممتعة فنّياً «يوم يحمى عليها في نار جهنم فتكوى بها جباههم و جنوبهم و ظهورهم» يظلّ متأرجحاً بين جملة من الاستخلاصات التي أشرنا إلى معقوليتها، مضافاً إلى أنّ الإمتاع الذي يتحسسه، و هو يواجه تعليق النصّ على ما تقدّم بقوله تعالى (هذا ما كنزتم لأنفسكم، فذوقوا ما كنتم تكنزون). فهذا التعليق يجسّد «محاورة» تُستكمل بها الصورة من حيث إمكاناتها الإيحائية أيضاً. فالنصّ لم يوضّح ما إذا كان القائل لهذا الكلام (هذا ما كنزتم لأنفسكم فذوقوا ما كنتم تكنزون) هم خزنة جهنّم مثلاً، أم هو كلام عائد إلى النصّ القرآني الكريم نفسه، أم هو مجرّد أحاسيس يترجمها النصّ إلى محاورة مثلاً بخاصّة أنّ النصّ لم يصدّر

هذه المحاورة بعبارة (قيل) أو (يقال لهم)... إلخ.

ممّا يجعل المتلقّي متأرجحاً -كما هو طابع تلقيه للصورة المشار إليها بين جملة من الاحتمالات التي تزيد - دون أدنى شكٍّ من إثراء تجربته التذوقية للفن.

إذن: أمكننا أن نتبيّن جملةً من الأسرار الفنّية للصورة المتقدّمة (يوم يُحمى عليها في نار جهنّم فتكوى بها جباههم و جنوبهم و ظهورهم) و تجانسها مع عنصر (المحاورة)، مضافاً إلى أنّ المحاورة نفسها قد اعتمدت عنصر الصورة الاستعارية، متمثلةً في قوله تعالى (فذوقوا ما كنتم تكنزون) حيث خلع طابع (الذوق) لطعام على ذوق الألم، و حيث جعل من عنصر (السخرية) من الكافرين، أداة تزيد عنصر الإمتاع الفنيّ. و أولئك جميعاً تكشف عن مدىٰ جمالية النصّ المتقدّم، بالنحو الذي أوضحناه.

قال اللّه تعالى: ﴿أفمن أسّس بنيانه على تقوى من اللّه و رضوان خيرٌ أم من أسّس بنيانه على شفا جُرُف هارٍ فانهار به في نار جهنّم و اللّه لا يهدى القوم الظالمين﴾ [1]

الآية المتقدّمة تتضمّن صورة استعارية مكثّفة، أي: صورةً كليّةً تضمّ داخلها مجموعة من الصور الجزئية التي يتوالد بعضها من الآخر، لتصبّ في صورة موحّدة. هذه الصورة تتحدّث عن بناء أحد المساجد، حيث يقول المفسرون: إنّ جماعة من المنافقين بنوا مسجداً إلى جانب المسجد المعروف (مسجد قبا) إضراراً بجماعة المؤمنين الذين اتخذوا المسجد الأخير مصلّىً لهم بحضور رسول اللّه ﷺ. و كان الهدف من بناء المنافقين للمسجد الجديد هو أن يعتزلوا جماعةً محمّد صلّى اللّه عليه و آله و أنْ يفرقوا كلمة المسلمين. الآية المباركة تتحدّث عن بناء هذا المسجد من قبل المنافقين، فيما تفضح بذلك، أهداف المنحرفين و ما يترتّب على سلوكهم من الجزاءات الأخروية.

الملفت للنظر هنا، أنّ النصّ القرآني الكريم قد اتّخذ من بناء المسجد نفسه عنصراً (استعارياً)، أي: أنّ عملية (البناء للمسجد) قد جعلها النصّ مادّةً فنّيةً ليصوغ من خلالها

١- التوبة / ١٠٩.

صورة استعارية، ممّا يزيد من عنصر الإمتاع الفنّي فيها. فالمادّة الاستعارية هي (البناء)، حيث استثمر النصّ القرآني الكريم (بناء المسجد) من قبل المـــنحرفين، ليـحدّثنا عـن (البناء المادي) و علاقته بـ(البناء الروحي أو العبادي)، جاعلاً من البناء نفسه – كما قلنا – مادّة استعاريةً ذات إمتاع فنيّ كبير. و هو أمر نبغي أن نحدّثك عنه بشيء من الوضــوح والتفصيل.

من الواضح، أنّ الصورة الفنّية، سواءاً كانت استعارة أو تشبيهاً أو رمزاً... إلخ، إنـما تقوم أساساً على وجود علاقة بين طرفين متماثلين أو متضادّين. و في الاستعارة التي نحدّثك عنها نواجه طرفين متضادّين هما : التقوى و الانحراف. فقوله تعالى (اَفَمَن أسَّس بنيانه على تقوى من اللّه و رضوان خير) يعني أنّ النصّ يتساءل : هل أنَّ من يـؤسس مسجداً على أساس من تقوى اللّه تعالى هو الأفضل ؟ يقارن بين ما هو مضادّ للتقوى، ونعني به الانحراف قائلاً : (أم من أسس بنيانه على شفاجرف هار). إلّا أنّك تلاحظ أنّ هذا الطرف المضادّ لا يشير إلى مفهوم الانحراف، أي لم يذكر لنا عبارة بهذا المعنى قبل عبارة (الفسق) أو (الظلم) أو (المعصية) و ما إليها من العبارات التي تقف مقابلاً لعبارة (التقوى)، بل تجد أنّ النصّ يقدّم لنا هذا الطرف من الاستعارة بمفهوم آخر هو البناء الذي يقوم على أساس غير متماسك هو (شفاجرف هار)، أي : على مادة متآكلة هي الجهة مـن النـهر والوادي الذي قد تآكل أحد جوانبه. فالمتلقّي يتوقع مثلاً بأن تقوم المقارنة بين شيئين يتجانسان في مادتهما، كالتجانس بين عبارة (التقوى) و عبارة (الفجور) التي تضادها، كما ورد مثل هذين التعبيرين في قوله تعالى (فألهمها فجورها و تقواها). أو تقوم المقارنة بين مفهومين متجانسين في صياغتهما، مثل التجانس بين صورة فنّية تقول : إنَّ البنيان القائم على أساس مكين خير من البنيان القائم على أساس واهٍ. و بكلمةٍ أُخرى : إنّنا نتوقّع إحدىٰ صياغتين، إمّا أن يقال مثلاً : هل أنّ البنيان القائم على التقوى خير أم البنيان القائم علىٰالفجور؟ أو أنْ يقال : هل أنّ البنيان القائم على التماســك خيرٌ أم البنيان القائم على التراخي؟ ففي النصّ الذي ورد نواجه مادّتين متجانستين هما : الفجور و التـقوىٰ، مـن حيث كونهما مصطلحين نفسيين متضادّين، و في الصـورة الأُخـرى نـواجـه مـادّتين

متجانستين أيضاً، لكن من حيث كونهما مصطلحين ماديين هما الأساس الصلب أو الرخو في البناء.

هذا كلّه فيما يرتبط بما هو مألوف من صياغة الصور بعامّة. غير أنَّ الذي نواجهه في الصورة التي نحدّثك عنها، هو أنّ النصّ قد استخدم في الصورة الأولى ظاهرة نفسية أو عبادية هي (التقوى)، بينما استخدم في الصورة الثانية ظاهرة مادّية هي «البناء الواهي»، فكأنّه قال (أيّهما أفضل هل هو التقوى أم البناء الواهي؟)، في حين أنَّ المتلقّي يتوقّع سؤالاً هو (أيّهما أفضل، هل هو التقوى أم الفجور؟)، و لكنّ النصّ - كما لحظت - قد استخدم بدلاً من عبارة (الفجور)، استخدم عنصراً صورياً هو (شفاجرف هار)، و بهذا النمط من الاستخدام يكون النصّ القرآني الكريم قد ارتكن إلى صياغة خاصّة يقترن بجملةٍ من الخصائص الفنّية، منها : ١ - عنصر (التعادل)، بمعنى أنّ النّص بدلاً من أنّ يذكر لنا عبارة مباشرة هي (الفجور)، ذكر لنا بدلاً منها عبارة صورية هي (البناء الواهي).

٢ - عنصر "التداخل" : بمعنىٰ أنّ النصّ القرآني الكريم، جعل الاستعارة الجديدة (شفاجُرُف هار)، داخلة ضمن الاستعارة الأكبر حجماً منها، و هي : البنيان القائم على أساس من الفجور، فنكون بذلك أمام استعارة داخل استعارة أخرى.

٣ - التنويع : بمعنى أنّ النصّ قد استخدم نمطين من الصياغة لظاهرة واحدةٍ هي : البنيان، فجعل أحد طرفيها مادياً و الآخر معنوياً.

٤ - الكشف : بمعنى أنَّ النصّ ترك للمتلقّي أن يكشف بنفسه الدلالة الاستعارية، أي: جعل المتلقّي يستخلص من قوله تعالى «شفاجرف هار» أنَّ المقصود منه هو (الفجور) بقرينة ما يقابله و هو (التقوى).

لكن، خارجاً عن هذه الخصائص، يعنينا أن نشير أوّلاً إلى الأهمّية الفنّية لهذه الاستعارة (شفاجرف هار) و نشير ثانياً إلى ما تتضمّنه من قيم جمالية من خلال السياق العام الذي وردت فيه.

لنحدّثك أوّلاً عن المفردات الثلاث للاستعارة المذكورة. (شفاجرفهار)، و هو سقوطه، أي البناء، فيكون المعنى العام لهذه العبارة هو : قيام البناء على حدّ هو جانب النهر

أو الوادي الذي تآكل بسبب من الماء، فهو ساقط من حيث كونه أساساً للبناء.

و إذا أمعنت النظر بدقّة في هذا المرأىٰ الطبيعي لحافّة الوادي أو شاطىء النهر، أمكنك أن تصوّر أولاً شاطئاً قد تآكل ترابه فهو رخو، و أن تتصوّر ثانياً مجاورة هذا التراب أو الطين لحيّز فارغ. حينئذٍ يمكنك أن تتصوّر ثالثاً إمكانية أن تقوم عملية بناء على هـذا الشاطىء المتآكل تراباً و المجاور للماء أو الفراغ. ترىٰ : هل يمكن قيام مثل هذا البناء ؟ من الممكن قيام مثل هذا البناء إذا تصوّرنا إمكانية رصف الآجر بصورة مؤقتة على قاع الشاطيء المتآكل، إلّا أنّ مثل هذا البناء لا يستمر إلّا لساعات أو أيّام محدودة فحسب، وحينئذٍ لابدّ من أن يسقط مثل هذا البناء، فضلاً عن كونه يظلّ مثاراً للسخرية من قـبل الآخرين، حيث يكشف عن كون صاحب البناء معطّل الذهن لا يملك جـهازاً إدراكـياً سليماً. و الآن، حينما ننقل هذه الحقيقة الطبيعية إلى سلوك المنحرفين و نقارن بينها و بين بنائهم المسجد الذي استهدفوا منه إيذاء المؤمنين و تمزيق وحدتهم، ثم نقارن بين بناء هذا المسجد الذي يقوم على أساس انحرافي و بين مسجد قبا الذي يقوم على أســاس تقوائي، حيث إنّ الهدف من الصلاة فيه هو ممارسة العمل العبادي، حينئذٍ يمكننا أن نتبين السرّ الفنيّ القائم على المقارنة بين المسجدين اللذين عرض لهـما النـصّ مـن خـلال الاستعارة المشار إليها، بالنحو الذي سنحدّثك عن تفصيلاتها.

لقد أوضحنا جانباً من الأسرار الفنّية للاستعارة التي خلعت على سلوك المنافقين في بنائهم المسجد صفة البنيان الذي يقوم (على شفاجرف هار)، أمّـا الآن فـنحدّثك عـن جوانب أُخرى من الأسرار الفنّية لهذه الاستعارة الممتعة.

لقد سبق أن قلنا : إنَّ المتلقّي قد يتوقّع بأن تتجانس هذه الاستعارة (على شفاجرف هار) مع الاستعارة المقابلة لها (أفمن أسّس بنيانه على تقوى من اللّه و رضوان خير) أي بأن يتقابل البنيان القائم على التقوى مع البنيان القائم على الفـجور، إلّا أنَّ النـصّ قـد استخدم عنصراً صورياً حسّياً للفجور هو (قيام البنيان على جانب متآكل من الشاطىء)، بينا لم يستخدم مثل هذا العنصر في البنيان القائم على التقوى، حيث كان من الممكن أن يستعير للتقوى عنصراً حسيّاً أيضاً بأن يقول مثلاً : أفمن أسّس بنيانه على حجارةٍ صلبةٍ أو

أساس مكين، خيرٌ أم من أسّس بنيانه على شفاجرف هار؟

في تصوّرنا - من زاوية التذوق الفنّي الصرف - إنَّ كلّاً من عبارة (التقوىٰ) و(الرضوان) في قوله تعالى (أفَمَن أسّس بنيانه على تقوى من اللّه و رضوان) يفرض ضرورته في هذه الاستعارة، لماذا ؟ أوّلاً، إنّ السياق الموضوعي الذي وردت هذه الاستعارة من خلاله، قد عرض لمفهوم التقوى حينما قالت الآية التي سبقت هذه الاستعارة، ما يلي : (لا تقم فيه أبداً)، والخطاب موجّه إلى النبيّ ﷺ حيث كان يصلّي في مسجد قبا، و حيث أراد المنافقون أن يصلّي في مسجدهم ﴿لمَسجدٌ أُسّس على التقوى من أوّل يوم أحقّ أن تقوم فيه فيه رجال يحبّون أن يتطهّروا و اللّه يحبّ المُطّهّرين﴾[1]. فأنت تلاحظ بأنّ هذه الآية الكريمة تطالب النبيّ ﷺ بألّا يذهب أبداً إلى مسجد المنافقين، بل أوضح له بأنّ مسجد قبا الذي أُسس على التقوى من أوّل يوم أحقّ بأن يقوم فيه، حيث إنّ أصحاب المسجد المذكور أُناس متطهّرون، على العكس من المنافقين الذين وصفهم اللّه تعالى بسمات الفجور، من كفر، و تفريق بين المؤمنين، و اتخاذ المسجد ضراراً... إلخ، حيث قالت الآية الكريمة (و الذين اتخذوا مسجداً ضراراً و كفراً و تفريقاً بين المؤمنين وإرصاداً لمن حارب اللّه و رسوله من قبل...) و هذا يعني أنّ النصّ القرآني الكريم حينما أشار في الآية السابقة إلى أنّ مسجد قبا، أو مسجد النبيّ ﷺ (مسجد أُسّس على التقوى من أول يوم).

إنّما تستدعي مثل هذه الإشارة إلى (التقوى) بأن تتكرّر ذاتها في الآية التي نتحدّث عنها (أفَمن أسّس بنيانه على تقوى من اللّه و رضوان خير أم من أسّس بنيانه على شفاجرف هار) و لذلك جاءت العبارة مباشرة لم تتوكأ على صورة حسّية، على العكس من الاستعارة التي قابلتها و هي تأسيس البناء - بالنسبة إلى مسجد المنافقين - على شفاجرف هار. فهذه الاستعارة الأخيرة قد فرضت جماليّتها هنا من خلال كونها قد جاءت لتقابل بين بنيان يقوم على التقوى و بين بنيان يقوم على المعصية، و ربّما أنّ المتلقّي قد تهيّأ ذهنياً لأن يدرك بوضوحٍ، طبيعة الفارق بين بناء المسجد القائم على

١- التوبة / ١٠٨.

التقوى و بناء المسجد القائم على المعصية، حينئذٍ فإنّ النصّ قد اتجه إلى تقديم صورة أُخرى توضّح طبيعة الفارق بين البناءين من حيث النتائج المترتّبة عليهما، و ليس من حيث الأسباب أو الدوافع للبناء فحسب، و بالفعل، نجد أنّ النصّ القرآني الكريم قد ركّز على هذا الجانب، فاتّجه إلى تقديم صورة حسّية يخبرها كلّ واحدٍ هنا، و هي : النتائج المترتّبة على بنيان المسجد بهدف الإضرار، و التفريق...إلخ.

هذه الصورة هي قيام البناء على أساس واه و هو قيامه على جانب متآكل من الشاطىء، حيث إنّ مثل هذا البناء لا يمكن أن يظلّ ثابتاً بل ينهار سريعاً. و معنى انهياره سريعاً هو إحباط العمل و استتباعه – من ثمَّ – جزاءاً اخروياً هو نار جهنم. و هذا ما تكفّلت به صورة استعارية جديدة هي قوله تعالى (فانهار به في نار جهنّم و اللّه لا يهدي القوم الظالمين). إنّ هذه الصورة الجديدة تتطلّب شيئاً من التفصيل لأسرارها الفنّية، وهذا ما نحاول لأن نعرضه الآن.

قبل أن نحدّثك عن هذه الصورة الاستعارية، يجدر بك أن تعيد قراءتك للآية الكريمة : (أفمن أسّس بنيانه على تقوى من اللّه و رضوان خير أم من أسّس بنيانه على شفاجرف هار فانهار به في نار جهنّم) لاحظ صورة (فانهار به في نار جهنم). فالأصوات الثلاثة (الهاء و الألف و الراء) قد تكررت في العبارتين (هار) و (فانهار)، و جمالية التكرار تتمثّل في بنية العبارتين اللتين تشيران إلى معنىً واحدٍ هو (السقوط)، و لكن كلّ واحدةٍ منهما قد اتخذت صيغة خاصّة تتناسب مع السياق. فأنت تلاحظ بأنّ الاستعارة الأولى قد جاءت بصيغة (هارٍ) لتشير إلى دلالة (ساقط) اتساقاً مع صفة البنيان.

أمّا الاستعارة الجديدة (فانهار) به، فتشير إلى دلالة (فسقط به)، اتساقاً مع الموقف الجديد، و هو : أنّ البنيان المشار إليه – و هو بناء ساقط – سوف يسقط بصاحبه في نار جهنّم. و الآن : لنتجاوز هذه السمة الإيقاعية، اي : التجانس بين عبارة «هار» و «فانهار»، إلى السمة الصورية أي : عبارة «فانهار به في نار جهنّم». إذا تجاوزنا هذا الجانب، نجد أنّ هذه الصورة (فانهار به في نار جهنّم). هي امتداد للصورة السابقة (على شفاجرف هار) من حيث العلاقة بين البنيان الساقط و بين إسقاط صاحبه في نار جهنّم، كيف ذلك ؟

لنحدّثك عن ذلك، من خلال التحليل السريع للصورة المشار إليها.

إنّ الصورة لكأنّها تريد أنْ تقول: إنّ هذا البنيان للمسجد الذي أسّسه المنافقون، وهو بنيان واهٍ لكنّه يقوم على أساس واهٍ، هو قيامه على الجانب المتآكل من الشاطىء، إنّ هذا البنيان الواهي أو الساقط سوف يسقط بصاحبه في نار جهنم. لاحظ، أنّ جمالية و إمتاع هذه الصورة لا حدود لهما. فالتبيان الواهي معرّض للسقوط. و هذا في تـجربة الحـياة الدنيا. و لكنّ النصّ يستهدف لفت النظر إلى سقوطه أخروياً، فماذا صنع ؟

لقد أسقط هذا البناء أخروياً، بيد أنّ سقوط نفس البناء لا يحمل دلالة الّا من خلال صاحب البناء نفسه، فالسقوط هو لصاحب البناء كما هو واضح، لذلك اتجه النـصّ إلى صياغةٍ ممتعةٍ كلّ الإمتاع حينما جعل البناء الواهي سبباً لإسقاط صاحبه في نار جهنّم لكنّ النصّ، لم يضع هذه الحقيقة بنحوها المباشر، بل بنحوها الصوري الممتع، ألا و هو: أنّ البناء الواهي الذي بناه المنافق في الدنيا قد انهار بصاحبه في نار جهنّم، أي: جعل سقوط البناء - ليس في الحياة الدنيا - بل في الآخرة، جعل سقوط البناء في الآخرة، و ذلك من خلال استحضارنا في الذهن صورة المنافق و هو يسكن في البنيان الذي بناه أو يقف إلى جانبه، و إذا بالبناء يجرف صاحبه معه و يسقط به في نار جهنّم.

إنّ المتلقّي مدعوّ من جديد إلى تأمّل هذه الصورة الممتعة كلّ الامتاع، حتّى يلحظ - من جانب - مدىٰ جماليتها معنوياً، و حتى يلحظ - من جانب آخر - مدى جمالية العلاقة بينها و بين البنيان الذي بناه المنافق دنيوياً و انعكس عليه أخروياً. و حتّى يلحظ - من جانبٍ ثالث - مدىٰ التجانس الصوتي أو الإيقاعي بين الصورتين، صورة البـناء دنيوياً و انعكاساته أخروياً، و حتّى يلحظ ـ من جانب رابع ـ مدىٰ الرابط بين هذه الصورة و ما سبقتها من الآيات الكريمة التي أشارت إلى مفهومات الكفر و الضرار و التـفريق، ونحوها من السمات التي تتجانس مع الصورة الأخيرة، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿انّ اللّه اشترى من المؤمنين أنفسهم و أموالهم بأنّ لهم الجنّة يقاتلون في سبيل اللّه فيقتلون و يُقتلون وعداً عليه حقّاً في التوراة و الإنجيل و القـرآن و مـن

أوفىٰ بعهده من اللّه فاستبشروا ببيعكم الذي بايعتم به و ذلك هو الفوز العظيم﴾ [1]

الصورة الفنّية التي تطالعها في هذه الآية، هي : الاستعارة المتمثّلة في عملية الاشتراء و البيع. و بالرغم من أننا سبق أن حدّثناك عن امثلة هذه الاستعارة، إلّا أنّ الجديد في هذه الاستعارة التي نعرض لها الآن، هو أنها قد فصّلت الحديث عن طرفي المعاملة (المشتري و البائع)، و ذكرت مفردات التعامل لكلّ منهما بنحوٍ لافتٍ كلّ اللفت للنظر.

أمّا المعاملة ذاتها، فهي : الجهاد في سبيل اللّه تعالى. و قد فصّلت الآية الكريمة مفردات هذه المعاملة، أو بالأحرى، فصّلت الحديث عن عملية الاشتراء و البيع ليس لسلعةٍ ماديةٍ، بل لخدمة عبادية هي أنّ المؤمنين يمارسون عملية جهاد أوّلاً، ثمّ يقتلون الأعداء أو يُقتلون. يضاف لذلك، أنّ «الأموال» أيضاً تدخل في هذه العملية. بمعنى أنّ كلّاً من النفس و المال، أو أنّ كلّاً من المجاهدة بالبدن و المال هو مادة التعامل.

هذه التفصيلات للمعاملة المشار إليها تحمل أهمّية فنّية كبيرة، نظراً لكونها ترتبط بعملية اشتراء و بيع يقوم بها طرفان، أحدهما هو (اللّه)تعالى، و هو المشتري، و الآخر المجاهد، و هو البائع. بيد أنّ الأهمّ من ذلك هو أنّ النصّ القرآني الكريم أو الاستعارة قد خلعت على هذه المعاملة سماتٍ خاصّة ينبغي أن تقف عندها و لو عابراً.

لقد ذكر النصّ القرآني الكريم بأنّ (الجنّة) هي (الثمن) الذي يدفعه اللّه تعالى إلى المجاهد. و الملاحظ - في مواقع قرآنية أخرى - أنّ الثمن يُشار إليه حيناً بعبارة غير مباشرة. أمّا هنا فإنّ العبارة المباشرة تذكر بوضوح، و نعني بها : العبارة المشيرة إلى (الجنّة)، كما أنّ العبارات غير المباشرة قد ذكرها النصّ في ختام الآية بقوله تعالى (و ذلك هو الفوز العظيم).

و من الواضح، أنّ النصّ حينما يكرّر إحدى الدلالات بنحو مباشر حيناً و غير مباشر حيناً آخر، إنّما يكسب هذا الجانب خطورة و أهمّية تتناسب مع أهمّية الجهاد من جانب، و أهمّية الثمن من جانب آخر، بل إنّ الثمن يظلّ هو الجانب الأشدّ خطورة بطبيعة الحال،

١- التوبة / ١١١.

مادام التكرار لكلٍّ من الجنّة و الفوز يفصح عن الخطورة المشار إليها.

و يمكنك أن تتحسس مدىٰ الأهمّية المذكورة في تفصيل الحديث عن عملية البيع ونتائجه بقوله تعالى (فاستبشروا ببيعكم الذي بايعتم)، فأنت تلاحظ أنَّ النصّ قد فصّل في البدء عملية البيع (المجاهدة، القتل، الاستشهاد) (يقاتلون في سبيل اللّه، فيقتلون، ويقتلون)، و قبل ذلك كان التفصيل لمادة البيع، و هي : النفس و المال (إنّ اللّه اشترى من المؤمنين أنفسهم و أموالهم)، ثمّ جاء التفصيل ثالثاً لنتائج البيع و هي (فاستبشروا ببيعكم الذي بايعتم).

طبيعياً، أنّ نتائج البيع هي (الجنّة) كما ذكرت في أوّل الاستعارة (إنّ اللّه اشترى من المؤمنين أنفسهم و أموالهم بأنّ لهم الجنّة)، بيد أنّ التفصيل جاء ليحدّثنا عن العمليات النفسية التي تسبق الحصول على ثمن البيع (الجنّة)، متمثلة - أي العمليات النفسية - في الفرح أو السرور الذي ينبغي أن يغمر صاحب البيع قبل أن يحصل على الثمن، الجنّة.

و لا أظنّك بحاجة إلى أن تدرك مدىٰ أهمّية هذه الاستعارة حينما تضع في حسبانك أنّها قد مهّدت للمجاهد في سبيل اللّه بإشباعات نفسية تسبق الإشباع الأُخروي (الجنّة)، حيث يسهم مثل هذا التمهيد للإشباع النفسي في حمل الشخصية الإسلامية على ممارسة الجهاد من جانب، و حيث يحقّق عناصر «الإقناع» بيقين (الجنّة) من جانب آخر.

إذن، الاستعارة المشار إليها، في تفصيلاتها التي حدّثناك عنها، تظلّ - من خلال استعارة الاشتراء و البيع - ذات تميّز فنيّ خاصٍّ في هذا السياق الذي وردت الاستعارة فيه.

قال تعالى : ﴿لقد تاب اللّه على النبيّ و المهاجرين و الأنصار الذين اتّبعوه في ساعة العسرة من بعدما كاد يزيغ قلوبُ فريق منهم ثمّ تاب عليهم إنّه بهم رؤوف رحيم * وعلى الثلاثة الذين خُلِّفوا حتى إذا ضاقت عليهم الأرض بما رحبت و ضاقت عليهم أنفسهم و ظنّوا أن لا ملجأ من اللّه إلّا إليه ثمّ تاب عليهم ليتوبوا إنّ اللّه هو التوّاب

الرحيم﴾[١]

النصُّ المتقدّم يتضمّن جملة من الاستعارات مثل : (كاد يزيغ قلوب فريق منهم) و(ضاقت عليهم الأرض بما رحبت) و (ضاقت عليهم أنفسهم).

بيد أنّ ما نعتزم أن نحدّثك عنه هو : الاستعارتان الأخيرتان (ضاقت عليهم الأرض بما رحبت) و (ضاقت عليهم أنفسهم). و أظنّك تعلم بوضوح بأنّ هاتين الاستعارتين مألوفتان كلّ الألفة في تجارب الناس، حيث أنّ الأرض حينما تضيق على الإنسان، وحيث إنّ النفس حينما تضيق على صاحبها، حينئذٍ فإنّ المتلقّي يكتشف بسهولة بأنّ الاستعارة هنا هي مؤشّر إلى الشدّة النفسية. غير أنَّ الأمر - في الآن ذاته - ينطوي على أسرار فنّية كبيرة في خضمّ البساطة التي نلحظها في الاستعارة المذكورة.

و لنقف بك أولاً عند الاستعارة الأولى (و ضاقت عليهم الأرض بما رحبت). الاستعارة تتحدّث عن جماعة تخلّفوا - في معركة تبوك - عن الالتحاق بساحة المعركة، و ندموا على ذلك، و عندما اعتذروا إلى النّبيّ ﷺ بعد عودته ﷺ أمر الناس ألّا يكلّموهم، وبالفعل، لقد هجرهم الناس ـ بما فيهم النسوة و الصبيان ـ ممّا اضطرهم إلى أن يهربوا إلى رؤوس الجبال حيث اعتزل بعضهم الآخر، إلى أن تاب اللّه تعالى عليهم.

الشدّة النفسية التي تعرّض لها هؤلاء الجماعة لا يمكن أن يُقدّر درجتها أيُّ ملاحظٍ، إلّا حينما يقف عند الاستعارة المذكورة (و ضاقت عليهم الأرض بما رحبت). إنّ أهمّ الدوافع أو الحاجات النفسية عند البشر هو الدافع أو الحاجة إلى التقدير الاجتماعي أو الحبّ، بل إنَّ الكائن البشري يتميّز عن سواه بكونه (اجتماعياً) بالضرورة، حيث لا يمكن أن نتصوّر البتّة إمكانية أن يعيش الإنسان منعزلاً لا يتواصل مع الآخرين، فهو منذ أن يُولد على الأرض يفتقر إلى الآخرين في تنشئته و تغذيته و سائر حاجاته، فضلاً عن افتقاره إلى الآخرين في إقامة العلاقات العاطفية مع هذا الطرف أو ذاك. و لا شدّة يكابدها الإنسان أكبر من الشدّة المنبعثة من (النبذ الاجتماعي)، فالشخصية المنبوذة اجتماعياً

١- التوبة / ١١٧ ـ ١١٨.

تتمزّق و تنشطر و تتوتّر إلى درجةٍ لا يمكن من خلالها أن تقوى على استمرارية الحياة.

و تتضاعف الشدّة لدىٰ الشخصية الإسلامية حينما تجد أنّ اللّه تعالى، و النّبيّ ﷺ و المؤمنين جميعاً يهجرونها و ينبذونها، حينئذٍ نعرف بوضوح : لماذا لجأ هؤلاء الجماعة إلى رؤوس الجبال، و لماذا هجر بعضهم الآخر.

و لماذا ظلّوا يتضرّعون - كما تقول النصوص المفسّرة - أيّاماً طوالاً إلى اللّه تعالى ليتوب عليهم. ثمّ نعرف بوضوحٍ أيضاً، لماذا جاءت الاستعارة القائلة (و ضاقت عليهم الأرض بما رحبت) معبّرة بنحوٍ بالغ الدلالة عن درجة الشدّة النفسية التي كابدها هؤلاء الجماعة حينما نبذهم اللّه تعالى و النبيّ ﷺ، و المؤمنون.

إنّ (النبذ الاجتماعي) الذي يمزّق الشخصية كلَّ ممزّق لا يتجانس التعبير عنه بالدقّة المطلوبة إلّا مع الاستعارة التي تقول : بأنَّ الأرض - مع أنها رحيبة تسع كلّ شيء - قد ضاقت على هؤلاء الجماعة. فالضيق هنا مزدوج، ضيق المكان، مضافاً لضيق النفس. أمّا ضيق المكان، فلأنّ هؤلاء الجماعة ما أن يتجهوا إلى مكان حتّى تجدهم قد نُبذوا من قبل هذا الشخص او ذاك، بما في ذلك نسوتهم و صبيانهم.

حينئذٍ : فأين المكان الذي يسعهم ؟ أليس - إذن - يجيء التعبير بقوله تعالى (وضاقت عليهم الأرض بما رحبت) تعبيراً حيّاً، راصداً بدقّة كلّ العمليات النفسية الممزّقة لأعماقهم ؟ ألم تضق بهم الأرض فعلاً، مادامت الأمكنة كلّ الأمكنة ترفض استقبالهم ؟ و يترتّب على ضيق المكان، ضيق النفس أيضاً مادام الأخير نتيجة للأوّل، وهذا ما يفسّر لنا الاستعارة الأُخرى (و ضاقت عليهم أنفسهم).

و بهذا أمكننا أن نتبيّن بمزيد من الوضوح، جانباً من أسرار الاستعارة المشار إليها، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة يونس

قال تعالى : ﴿إنّما مَثَلُ الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض ممّا يأكل الناسُ و الأنعام حتّى إذا أخذت الأرض زُخْرُفها و ازيّنت و ظنّ أهلها أنّهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأنْ لم تَغْنَ بالأمس كذلك نفصّل الآيات لقوم يتفكّرون﴾ [1]

هذه الآية واحدة من الآيات الحافلة بكثافة العنصر الصوري فيها، أي أنّها تحفل بمجموعة من الصور التشبيهية و التمثيلية و الاستعارية المتداخلة فيما بينها بنحوٍ ممتع ومدهش. و...

إنّها أوّلاً قد اعتمدت (المثل) أرضية لها، و المثل - كما مرّ عليك في مواقع قرآنية سابقة - هو واحد من أنواع (التشبيه) الذي يعتمد هذه الأداة في صوغه.

و يتميّز هذا النمط من التشبيه بكونه يتطلّب الاعتماد على تكرّر أداته (أي أداة التشبيه كالمثل او الكاف) بحيث يرد في طرفي التشبيه (المشبّه و المشبّه به)، و لعلّك على معرفة كاملة بأنَّ أداة التشبيه إنّما ترد في طرفٍ واحدٍ هو "المشبه به" كما لو شبّهت العلم بالنور مثلاً، فنأتي بأداة التشبيه (الكاف) فتقول (العلم كالنور). أمّا في التشبيه بأداة (المثل) فانّ هذه الأداة تتكرر في كلّ من المشبه و المشبّه به فتقول مثلاً (مثل العلم كمثل النور).

إلّا أنَّ الملاحظ أنّ النصّ القرآني الكريم عندما يجعل الأداة (و هي المثل) في الطرف

١- يونس / ٢٤.

الأوّل من الصورة (أي المشبّه)، نجده في بعض المواقع يضع في الطرف الآخر من الصورة، و هو المشبّه به، أداة تشبيهية أخرى هي «الكاف». و هذا ما تلحظه في الصورة التي نحدّثك عنها، حيث قال تعالى (إنّما مثل الحياة الدنيا، كماء أنزلناه من السماء)، فجعل الطرف الآخر من الصورة و هو (الماء المنزل من السماء) معتمداً أداة (الكاف) (كما أنزلناه...).

طبيعياً، ينبغي أن تضع في ذهنك أنّ (المثل) بعامةٍ، يأتي في النصوص القرآنية والحديثية بمعنى(النموذج)، فكأنّما يقول النصّ «إنّ نموذج الحياة الدنيا كماءٍ أنزل من السماء»، الا أنّ النموذج نفسه هو في واقعه أداة غير تشبيهية عندما يرد في الطرف الأوّل من الصورة، و يصبح أداة تشبيهية في الطرف الآخر من الصورة، فعندما تقول (مثل العلم أو الإيمان هو مثل النور) إنّما تشبّه العلم بالنور، فيكون المثل أداة للتشبيه في عبارة (مثل النور)، و يكون بمعنى (النموذج) في عبارة (مثل العلم).

و المهم هو، أنَّ النصّ حينما يستبدل عبارة المثل بالكاف، كما في قوله تعالى «كماءٍ أنزلناه من السماء»، إنّما يستهدف درجة من التأكيد على إبراز الشبه أقلّ من الدرجة التي نجدها في التشبيه بالمثل نظراً لوجود التفاوت بين المشبّه و المشبّه به، كما هو ملاحظ بالنسبة إلى تشبيه الحياة الدنيا بماء أنزل من السماء، فاختلط به نبات الأرض ممّا تأكل الناس و الأنعام، حيث سنجد - كما نوضّح ذلك لاحقاً - بأنّ المشبّه به هنا، و هو المطر المختلط بالنبات الذي يتغذّى عليه البشر و الحيوان، لم يستهدف مجرّد المقارنة بين الحياة الدنيا و المطر، بل يتعدّىٰ ذلك إلى إبراز دلالات ثانوية ممّا يستتبع استخدام الأداة التي تتضمّن إبراز الشبه من جانب، و التفاوت بين الحياة الدنيا و المطر من جانب آخر، على نحو ما نبدأ بتوضيحه في الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها.

من الواضح أنَّ النصّ القرآني الكريم حينما يشبّه الحياة الدنيا بالمطر إنّما يستهدف لفت أنظارنا إلى زوالها و عدم خلودها، بيد أنّ انتخاب «المطر» دون سواه لابدّ أن ينطوي على أسرار تتناسب مع حقيقة الحياة. طبيعياً، أنّ النصّ لم يشبّه الحياة بالمطر بنحو مطلق، بل شبّهها بالمطر الذي اختلط به نبات الأرض، أي المطر الذي يتسبّب في إنماء النبات.

ليس هذا فحسب، بل نجد أنّ النبات أيضاً قد ربطه النصّ بسمةٍ خاصّةٍ هو النبات الذي يأكله الناس و الأنعام، فأنت تلاحظ هنا أنك أمام ظواهر متنوعة ذات سمات خـاصّة، فهناك المطر بسمته النازلة من السماء (كماءٍ أنزلناه من السماء)، و هناك عملية اختلاطه بنبات الأرض، و هناك سمة هذا النبات و هو الذي يأكله الناس و الأنعام. ترىٰ : ما هي الأسرار الفنّية لهذه الأوصاف المتنوعة ؟

إنَّ المطر ظاهرة إيجابية دون أدنى شكّ، و النبات ظاهرة إيجابية أيضاً. أمّا إيجابية المطر، فلأنه يختلط بنبات الأرض أي يسبّب نموّه، و أمّا إيجابية النبات، فلأنّه مادّة الأكل. لكن لماذا نجد أنّ الأنعام (و هي تمثّل أو تجسّد ثروة حيوانية ضخمة من حيث استخدامها طعاماً و ركوباً و لباساً و نحوها من الحاجات الضرورية) تظلّ متناسبة مع النبات الذي يفيد منه الناس في المأكل و الملبس و نحوها، بصفة أنّ الطعام هو الحاجة الملحّة التي تتوقّف عليها حياة الإنسان، مضافاً إلى حياة الأنعام التي يفيد منها البشر في حاجاته، وفي مقدّمتها الطعام نفسه.

من هنا نلحظ كيف أنَّ النصّ قد انتخب ظاهرة النبات الذي يأكله الناس و الأنعام، بما ينطوي هذا الانتخاب من أسرار فنّية مدهشة. أنّه أشار إلى ما يأكله الناس من النبات (و هو حاجة ملحة، أي الأكل)، و أشار إلى ما تأكله الأنعام (دون سواها من الحيوانات) نظراً لإفادة الإنسان منها، (و في مقدّمتها الأكلُ نفسه)، مضافاً إلى تجانس كلٍّ من النبات والحيوان في ثرواتهما المتنوعة.

و الآن : لندع هذا الجانب، لنطرح سؤالاً آخر هو : ما هي الأسرار الفنّية لانـتخاب المطر المختلط بالنبات الذي يأكله الناس و الأنعام، و هي ظواهر إيـجابية ذات عـطاءٍ ضخم علماً بأنّ الحياة الدنيا التي شبّهها النصّ بالنبات المشار إليه، إنّما جاءت في سياق الذمّ لها، و حينئذٍ يُثار سؤال آخر : إذا كانت الحياة ذات طابع سلبي، فلماذا جاء تشبيهها بما يجسّد طابعاً إيجابياً، و هو عطاء المطر و النبات ؟

إنَّ الحياة بما تكتنفها من الحاجات تظلّ واحدة من أشدّ الدوافع البشرية إلحاحاً في تركيبة الإنسان فهي – من زاوية كونها دافعاً كبيراً – حينئذٍ تجسّد إمتاعاً لا حـدود له،

ويكون تشبيهها بالمطر و النبات متجانساً مع الإمتاع المذكور، بيد أنَّ الإنسان ـ و هـو غافل عن الموت و ما ينتظره من الحساب في اليوم الآخر ـ يظلّ منشدّاً إلى الحياة و كأنّها لا نهاية لها، و لذلك فإنّ تشبيهها بما هو زائل من النعيم الذي يخبره الإنسان، كـالنبات الذي يواجهه يومياً أو فصلياً حيث يشاهد جفافه، مثل هذا التشبيه الحسّي الذي نخبره في حياتنا اليومية يتداعىٰ بالذهن إلى تجربة الحياة نفسها، حيثُ يذكّر النصّ المـتلقّي بمشابهة الحياة و النبات، و حينئذٍ سيعي واقع حياته و يتّجه إلى ممارسة ما يـنتفع بـه عبادياً. إلّا أنّ الملاحظ أنّ النصّ لم يشبه الحياة بالنبات، في حالة جفافه الطبيعي ـ كما هو يلاحظ في نصوص أُخرى ـ بل شبّهها بالنبات في حالة تعرّضه للآفات السماوية حيث قال النصّ (أتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس).

ترىٰ : ما هو السّر في ذلك ؟ في تصوّرنا أنّ الآفة الزراعية (بالرغم من كونها أقـلّ حدوثاً من عملية الجفاف) إلّا أنها تجربة حسية أشدّ إلفاتاً للنظر حيث إنّها غير متوقعة طبيعياً بقدر ما تخضع للاحتمالات، فالنبات مثلاً يظلّ محفوفاً بتوقع طبيعي لجفافه في المواسم المعينة، لذلك لا يرتطم الإنسان بهول الجفاف مادام يـقيناً، عـلى العكس مـن الآفات التي تفجأ الإنسان من جانب، و ترعبه من جانب آخر.

و كذلك الموت : فالإنسان إمّا أنّه لا يفكّر بالموت البتّة، أو لا يملك يـقيناً بـزمان حدوثه، و حينئذ يتشابه تماماً مع الآفات التي لم يفكّر المزارع بها، أو لا يملك يقيناً بزمان حدوثها، كما يتشابه مع الآفات من حيث اقترانه بخيبة الأمل أو الشـدّة النـفسية التـي يكابدها الإنسان و هو يواجه الموت لما هو أثير لديه.

إذن : جاء تشبيه الحياة الدنيا – من حيث انطفاؤها فجأة، – بالآفات السماوية التي تصيب النبات فجأة أيضاً، يحمل مسوغاته و أسراره الفنّية التي تقدّم الحديث عنها.

قال تعالى : ﴿و الذين كسَبوا السيئاتِ جَزَاءُ سيئةٍ بمثلها و ترهقهم ذلة ما لهم من اللّه من عاصم كأ نّما أُغشيت وجوههم قِطَعاً من الليل مظلماً أولئك أصحاب النار هم

فيها خالدون﴾[١].

في الآية الكريمة تشبيه و استعارتان تتحدث عن الجزاء الأخروي الذي ينتظر المنحرفين. و يلاحظ أنّ هذا العنصر (الصوري) يتناول الزاوية النفسية من الجزاء، و نعني به قوله تعالى (و ترهقهم ذلّة مالهم من اللّه من عاصم كأنّما أُغشيت وجوههم قطعاً من الليل).

و من الواضح لديك، أنَّ الجملتين (و ترهقهم ذلّة) ثمَّ (ما لهم من اللّه من عاصم) تشكلان العنصر الاستعاري، و أنّ الجملة (كأنّما أُغشيت وجوههم قطعاً من الليل) تشكّل العنصر (التشبيهي). و نحدّثك أوّلاً عن العنصر الاستعاري، بخاصّةٍ (الاستعارة الأولى و ترهقهم ذلّة).

لكن : قبل أن نحدّثك عن هذه الاستعارة يجدر بك أن تعود إلى آية سابقة تتحدث عن الجزاء الذي يلحق المؤمنين، حيث جاءت فيها الاستعارة القائلة «للذين أحسنوا الحسنى و زيادة، و لا يرهق وجوههم قتر و لا ذلّة، أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون».

فالملاحظ في هاتين الآيتين الكريمتين، أنّهما تتضمّنان عنصراً صورياً مشتركاً، وأنَّ عنصر (التقابل) الفنيّ بينهما، يطبع الصور المذكورة بنحوٍ ممتع كلّ الإمتاع، و هو أمر يضفي مزيداً من الجمالية على صياغة الصور التي تخضع لعمارة محكمة كلّ الإحكام.

إذن : لنتحدّث أولاً عن الدلالات الفكرية لهاتين الآيتين الكريمتين، لملاحظة عنصرهما الصوري و طريقة البناء الفنّي لهما.

الآية الأولى تتحدّث عن الحسنات و نتائجها، و الآية الثانية تتحدّث عن السيئات ونتائجها. و هذا هو عنصر (التقابل العام). الآية الأولى تعرض للجانبين : المعنوي والمادي للجزاء. و هذا هو البعد الثاني للتقابل بينهما. الآية الأولى تشير إلى البعد المادي المتمثّل في عبارة (أولئك اصحاب الجنّة هم فيها خالدون)، و الآية الثانية تشير إلى البعد

١- يونس / ٢٧.

المادي المتمثّل في عبارة أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون.

إذن : في هذا التقابل نلحظ مستويين من الصياغة، صياغة دلالية هي (التقابل بين الحسنات و السيئات)، و صياغة لفظية هي استخدام العبارات المتماثلة حيث تكررت الألفاظ الآتية في كلّ من الآيتين الكريمتين : (أولئك) و (أصحاب) و (هم فيها) و(خالدون).

و أمّا البعد الرابع من التقابل فيتمثل في البعد النفسي للجزاء، مضافاً إلى البعد الخامس من التقابل الذي يتمثّل في تكرار الألفاظ فيهما من نحو (يرهق) و (وجوههم) و(ذلة).

و الآن، بعد أن لحظت هذه الأبعاد المتجانسة الخمسة من التقابل، ننتقل بك إلى الحديث عن العنصر الصوري في الآيتين الكريمتين، و نبدأ بالحديث عن الآية الأولى في صورتها الاستعارية القائلة (و لا يرهق وجوههم قتر و لا ذلّة). الحالة النفسية التي يواجهها المؤمن في اليوم الآخر، هي: أنّه لا يرهق وجهه قتر و لا ذلّة. ترىٰ : ما هي الأسرار الفنّية بهذه الصورة...؟ الإرهاق هو الشدّة في أعلىٰ درجاتها، أي : الشدّة التي لا تتحمّلها طاقة الإنسان. و أمّا (القتر) فهو الغبار أو الغبرة.

و معنى هذا : أنّ المؤمن لا تظهر على وجهه آثار الشدّة النفسية، بيد أنّ ما نعتزم توضيحه هو تحديد (القتر) و علاقته بوجه الإنسان.

الوجه هو المظهر الخارجي للإنسان، و هو المظهر الذي تبرز من خلاله الحالة النفسية، فالجبهة و العينان و الشفاه و سائر أجزاء الوجه تظلّ تعبيراً عن حالته المسرّة أو المؤلمة، بيد أنّ الإشراق أو العتمة التي تطبع الوجه بشكل عام تظلّ هي التعبير الشامل عن حالته النفسية.

و لا شكّ أنّ العتمة من الممكن أن تأخذ شكلاً أسود في حالة الشدة الكبيرة، و من الممكن أن تأخذ شكلاً يشبه الغبار في حالة الشدة بنحو مطلق.

و كلّنا يلحظ أن اللون المعتم الذي تشوبه صفرة كالغبار عندما يعلو الوجه، حينئذٍ نستكشف بوضوح أن صاحب الوجه يعاني شدة مصحوبة بالتمزّق و التوتر و الانسحاق

واليأس، و لا شيء بطبيعة الحال أشدّ وضوحاً في التعبير عن هذه الحالة من الوجه الممتقع الذي يأخذ شكل الغبار في لونه المعتم الذي لا تحدده الوان خاصة كالصفرة المعبرة عن المرض مثلاً أو الحمرة المعبّرة عن الخجل... الخ.

لذلك، فإن أضفنا صفة الغبار على لون الوجه يظلّ هو التعبير الأشدّ وضوحاً عن حالة الاختناق الذي يعاني منه صاحب الوجه. و أمّا الذلّة التي تعلو الوجه في قوله تعالى: (و لا يرهق وجوههم قتر و لا ذلّة) فهي لا تأخذ صفة (اللون) المعتم أو الغبر، بل تأخذ صفة عامة لعلّها تتبدّى في ملامح العين أكثر منها في الملامح الأُخرىٰ.

و قد تتساءل عن الفارق بين هاتين الصورتين الجزئيتين، صورة (القتر) و صورة (الذلّة)، حيث يمكن الذهاب إلى أنّ القتر أو الغبرة يستوعب بصوره كلّ الشدائد بما فيها (الذلّة)، و حينئذٍ ما هو المسوّغ الفنّي لجعل (الذلّة) صورة منفصلة عن صورة الغبار؟

إنّ الأهمّية الفنية لهذه الاستعارة التي نحدّثك عنها تتمثّل في هذه الفارقية بين صورة الغبرة، و هي تعبير عام عن الشدائد الداخلية، و هي شدائد قد تنجم عن التعب الجسمي مثلاً أو تنجم عن التفكير بما يواجهه الشخص من العذاب الذي ينتظره، أو تنجم عن طول المدّة التي يتعرّض فيها للمحاسبة أو الاسلوب الذي يواجهه في المحاسبة... الخ. و أمّا (الذلّة) فهي حالة نفسية خاصّة تتمثّل في غياب (التقدير الاجتماعي) الذي يظلّ واحداً من أهم الدوافع النفسية.

فالإنسان مثلاً بمقدوره أن يتحمّل شدائد جسمية من أجل الاحتفاظ بموقعه الاجتماعي أمام الآخرين، و بمقدوره أن يتحمّل شدائد الفقر مثلاً من أجل الاحتفاظ بالموقع المذكور، و بمقدوره أن يتحمّل شدائد مختلفة من أجل ذلك. فإذا فقد (تقدير) الآخرين، حينئذٍ فإنّ إحساسه بالنبذ الاجتماعي يظلّ أمراً لا طاقة له. إنّ المنبوذ اجتماعياً يفقد دلالة الحياة أساساً، لأنّ الحياة - دنيويةً كانت أو أُخروية - إنّما تكتسب دلالتها من خلال (الدلالة الاجتماعية)، مادمنا نعرف جميعاً أنّ الإنسان (المنعزل) عن الآخرين لا وجود له في عالم الواقع.

إنّ البشر جميعاً لا يستغني أحدهم عن الآخر في حاجاته الجسمية و الفكرية

والنفسية، و حتّى في حالة افتراض أنّ الإنسان بمقدوره أن يحقّق إشباعاً لحاجاته البدنية كالطعام أو الشراب، أو الافتراض بأنَّ بمقدوره أنْ يحقّق إشباعاً لحاجاته العقلية مثل كشف الحقائق و معرفتها، فإنّه لا يمكنه البتّة أن يحقّق إشباعاً لحاجاته النفسية المتمثّلة في علاقته مع الآخرين في صعيد التقدير و الحبّ و المحادثة و الملاقاة و ...إلخ.

إذن : التقدير و الحبّ و المحادثة و الملاقاة و نحوها تظلّ حاجاتٍ لا مناص للإنسان من إشباعها، و من ثمّ فإنّ غياب هذه الإشباعات يعني غياب الحياة ذاتها، و هو ما يتمثّل في ظاهرة (الذلّ الاجتماعي) الذي خصّص له النصّ القرآني صورة مستقلّة إلى جانب الصورة المستقلّة الأخرى، و هي (القتر) الذي يعلو الوجه.

إذن : أمكننا أن ندرك جانباً من الأسرار الفنّية لهذه الاستعارة التي أشارت إلى أنّ المؤمن – في اليوم الآخر – لا يرهق وجهه (قتر) و لا (ذلّة)، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

و نحدّثك بعد ذلك عن الصورة التشبيهية فنقول : الصورة التي نحدّثك عنها في هذه الآية الكريمة، هي التشبيه القائل عن الكفّار أو مطلق أصحاب السيئات : (كأنّما أُغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً). و قد سبق أنْ رأينا أنَّ النصّ القرآني الكريم قال عندما تحدث عن المؤمنين أو أصحاب الحسنات بأنّه (لا يرهق وجوههم قتر) أي غبرة، إنّما عبّر في إحدى الحالات عن الشدّة النفسية و انعكاسها على الوجوه، باللون (الأغبر) الذي يعلوها، و لكنّه في التشبيه الذي نحدّثك عنه الآن عبّر عن ذلك، باللون الأسود الذي يعلو الوجه.

و السؤال هو : ما هو الفارق بين اللونين (الأغبر) أي الذي يشبه الغبار، و الأسود الذي يشبه الليل، و لماذا عبّر في الحالة الأولى عن الشدّة النفسية التي يواجهها المنحرف بصفة الغبرة، و عبّر عنها هنا بصفة السواد، مع أنَّ كليهما تعبير عن الشدّة؟

إنَّ اللون (المغبّر) يشكل قاعدةً عامة تطبع مطلق الوجوه التي تكابد شدائد اليوم الآخر، أو أنّه ـ أي اللون المغبّر ـ يُعدّ تعبيراً جسمياً عن مطلق الحالات التي يعاني أصحابها شدائد كبيرة تقترن باليأس و الانشطار و التمزّق... الخ. و لذلك نجد أنَّ النصّ

القرآني الكريم عندما تحدّث عن أصحاب الحسنات، نفىٰ عنهم هذه السمة العامّة قائلاً عنهم: إنّهم (لا يرهق وجوههم قترٌ و لا ذلّة) أي: لا ترهق وجوههم (غبرة) و لا ذلّة. و لكنّه عندما تحدّث عن أصحاب السيئات، رسم حالاتهم عبر درجة كبيرة من حالات اليأس والانسحاق و التمزّق، ألا و هي سمة السواد التي تعبّر عن أقصىٰ درجة الشدة النفسية.

طبيعياً، إنّ جمالية هذه الصورة التي تقول عن أصحاب السيئات: إنّهم (كأنّما أُغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً) لا تنحصر في تعبيرها عن الحالة النفسية وانعكاسها الفيزيقي على الوجوه، بسمة (السواد) المعبّر عن أشدّ الحالات، بل تتجاوز ذلك إلى أسرارٍ جمالية أُخرىٰ، في مقدّمتها أنّ رمز (السواد) يتّسع ليشمل دلالات أُخرى.

فالأسود هو (مقابل) للأبيض، أي: أنّ الاسود هو رمز للسقوط، للانحدار، للفشل، للادانة.. إلخ، مقابل الأبيض الذي هو رمز للنجاح و الاستبشار و الفوقية... الخ. و لا أدلّ على ذلك أنّ النصّ القرآني في مواقع أخرىٰ يشير إلى الوجوه المبيضّة و الوجوه المسودّة في اليوم الآخر، رامزاً بهذين التعبيرين إلى نجاح الإنسان أو سقوطه عند محاسبته على أعماله.

و هذا يعني، أنّ قوله تعالى عن اصحاب السيئات بأنّهم كأنّما أُغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً، لا تنحصر سمة السواد أو الليل المظلم في كونها تعبيراً عن درجة شديدة من حالات اليأس فحسب، مقابل سمة (الغبرة) التي تعبّر عن الدرجة العامّة أو المنحنى المتوسط لحالات الشدّة، بل تتجاوزها إلى دلالة أخرىٰ هي: إنّ السواد مقابل «البياض» يُعدّ رمزاً له استقلاليته في التعبير عن السمات الإيجابية مقابل السمات السلبية.

و الآن: إذا أدركنا هذا الجانب الفنّي للصورة التشبيهية المذكورة (كأنّما أُغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً) يحسن بنا أن ندقّق النظر في جزئيات هذا التشبيه، طالما نجد أنَّ النصّ لم يذكر لنا سمة (السواد)، بهذا التعبير المقابل للبياض، بل استخدم عبارات أخرىٰ هي: الظلام و الليل و قطعه، ممّا يقتادنا إلى التساءل عن الأسرار الفنّية لمثل هذا الانتقاء للسمات المذكورة؟

إنّ «الليل» و «ظلامه» و «قطعه» يشكل بأجمعه جملة رموز و دلالات تختلف عمّا

لو عبر عن شدائد المنحرفين بعبارة «السواد» و نحوه. فالليل لو قابلناه بالنهار، لبرز مفهوم «السواد» مقابل البياض. إلّا أنّ الليل نفسه يتفاوت حجم سواده، دون أدنى شكٍ، فالقمر أو المصباح مثلاً يؤثّران في كثافة السواد في حالة وجودهما أو عدمهما. و لذلك فإنَّ إضفاء سمة (الظلمة) على الليل، يعني أنَّ درجة السواد بلغت أقصى حدّها.

إذن : الغبرة تمثّل المنحنى المتوسط من شدائد اليوم الآخر، من حيث انعكاسها على وجوه المنحرفين. و الليل يمثّل الدرجة العالية منها، و الظلام يمثّل الدرجة القصوى منها. و هذا يعني أنّ قوله تعالى (كأنّما أغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً) إنّما يرمز بذلك إلى أنّ أصحاب السيئات يعانون أشدّ الحالات تمزّقاً و انشطاراً و يأساً حيث لا درجة بعدها في الشدّة.

لكن، لا نزال نواجه سمة أُخرى هي كون المنحرفين كأنّ وجوههم أكسيت (قطعاً) من ظلام الليل، فما هو السرّ الفنّي لإضفاء صفة (القطع) من الليل مظلماً؟ لقد كان من الممكن أن يشبه وجوه أصحاب السيئات بالليل المظلم مطلقاً دون تحديد ذلك بقطع منه. لكن : إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ الليل تتفاوت أجزاؤه من مكان إلى آخر، حينئذٍ فإنّ الجزاء المتّشح بالظلام يظلّ هو المستهدف من ذلك، أي أنّ القطعة المظلمة تماماً هي الدلالة الرامزة إلى تلكم الوجوه.

يضاف إلى ذلك، أنَّ النصّ إنّما يتحدّث عن أصحاب السيئات، و هم مجموعة و ليس فرداً، حينئذٍ فإنّ رسمهم ذوي وجوهٍ متراكمة و متناثرة متعددة يظلّ متناسقاً مع أجزاء الليل المظلم. و بعبارة جديدة : أنّ مرأىٰ أصحاب السيئات يجسّد مسرحاً لليل المظلم، كلّ واحدٍ منهم بمثابة (قطعة) من قطع الليل المظلم. كلّ واحد منهم يجسّد حيّزاً من الليل المتميّز بشدّة سواده.

بقي أن نلفت نظرك إلى صورة استعارية وردت قبل هذه الصورة التشبيهية التي حدّثناك عنها، ألا و هي قوله تعالى : ﴿ما لهم من اللّه من عاصم﴾[1]، فهذه الصورة الاستعارية يعني أنّ اصحاب السيئات لا يعصمهم أحد من اللّه تعالى، و عدم العصمة هنا

١- يونس / ٢٦.

يظلّ مرتبطاً عضوياً، بالتشبيه الذي حدّثناك عنه، فأصحاب السيئات - و هم يواجهون الموقف في اليوم الآخر - لا يبرق لديهم أيّ أمل في الانسلاخ من الشدّة التي يكابدون منها، على العكس من الأشخاص الآخرين ممّن خلط عملاً سيئاً بعمل حسن مثلاً، حيث إنّ (الشفاعة) تلعب دوراً كبيراً في إنقاذ الشخصية.

لكن بالنسبة إلى أصحاب السيئات فإنّ «الشفاعة» منعدمة حيالهم بدليل الاستعارة القائلة «ما لهم من اللّه من عاصم» حيث لا يحتجزهم حاجز من اللّه تعالى، ممّا يترتّب على ذلك أنْ تكون مواجهتهم الشدائد في اليوم الآخر مواجهة لا أمل في تجاوزها، و هو أمرٌ يتجانس تماماً مع الصورة التشبيهية (كأنّما أُغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً)، فما دام مثل هؤلاء الأشخاص لا عاصم لهم من اللّه تعالى، حينئذٍ فإنّ من الطبيعي جدّا أن تبلغ درجة يأسهم و تمزقهم وجوههم التي شبّهها النصّ بالليل، و استعار لها قطعاً من الليل مظلماً، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

سورة هود

قال تعالى : ﴿ألا إنّهم يَثْنون صُدُورهم ليستخفوا منه ألا حين يستغشون ثيابهم يعلم ما يُسرّون و ما يُعلنون إ نّه عليم بذات الصدور﴾ [1]

في هذه الآية تواجهك صورتان، إحداهما هي قوله تعالى (يثنون صدورهم) والأُخرى هي قوله تعالى (يستغشون ثيابهم). و نقصد بالصورة المباشرة التعبير عن الأشياء (مجازاً). إنّ الآية الكريمة تتحدّث عن سلوك الكافرين حيال محمّد صلّى اللّه عليه و آله حيث يحاول هؤلاء المنحرفون أن يهربوا من مواجهة النبيّ ﷺ، كأن يضعوا ثيابهم على وجوههم مثلاً أو أن يثنوا صدورهم بعضها مع الآخر ليتناجوا سرّاً فيما بينهم.

إنّ أحدنا لو سمع بأمثلة هذا السلوك، لما قُدّر له أن يقتنع بإمكانية صدوره عن المنحرفين، نظراً لغرابة هذا السلوك الصبياني. فالمنحرف بمقدوره أنْ يرفض الإيمان برسالة الإسلام دون أن يلجأ إلى أمثلة هذا السلوك المرضيّ. لكن إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ النصّ القرآني الكريم يتحدّث عن المجتمعات المتخلّفة من جانب، و عن المنحرفين الذين يطبعهم المرض بالضرورة من جانب آخر، حينئذٍ يمكننا أن نتيقّن بإمكانية الصدور عن أمثلة هذا السلوك.

إنّ النصّ القرآني الكريم يحدّثنا بوضوحٍ عن مجتمع نوح عليه السلام حيث يشير إلى أنّ قومه كانوا يجعلون أصابعهم في آذانهم و يستغشون ثيابهم، أي : يضعون ثيابهم على

١- هود / ٥.

وجوههم، حتّى لا يسمعوا كلام نوح، و حتّى لا يشاهدوه. و بالنسبة إلى مجتمع الجاهلين، تشير النصوص التفسيرية المأثورة عن أهل البيت عليهم السلام إلى (أنّ المشركين اذا مرّوا برسول‌اللّه صلى الله عليه وآله طأطأوا رؤوسهم و ظهورهم، و غطوا رؤوسهم بثيابهم حتّى لا يشاهدهم رسول‌اللّه صلى الله عليه وآله).

و الآن : إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ لكلٍّ مجتمع عاداته و تقاليده و أعرافه التي تتناسب مع (عقليته) النامية أو المتخلّفة، حينئذٍ لا نستغرب أمثلة هذا السلوك، فالمجتمع الذي يتقلّد السيف مثلاً و يستلّه من القراب لمجرّد أن يواجه شخصاً لا يعجبه ثمّ يضرب عنقه، أمثلة هذا المجتمع الذي يصدر عن استجابة و حشية حيال المنبّهات التي يواجهها، لا نستغرب صدوره عن أمثلة هذه الاستجابة المتمثلة في وضع الأصابع في الأذان، أو تغطية الرأس بالثوب، أو إحناء الرأس، و الصدر... الخ.

و هذا كلّه إذا أخذنا بنظر الاعتبار طبيعة المجتمعات العامّة التي تتحكّم فيها معايير تتناسب مع مراحلها التاريخية. أمّا إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ المنحرفين عن مبادىء اللّه تعالى، سواء كانوا متخلّفين أو نامين (من حيث البعد الحضاري المادّي الصرف)، أي أنّ المنحرفين سواء كانوا يحيون في مجتمعات ما قبل التاريخ أو في المجتمعات المعاصرة، يظلّون محكومين بطابع واحد هو كونهم (شواذّ) عن خطٍّ الاستواء النفسي، و حينئذٍ لا نستغرب أبداً أن يصدروا عن أمثلة ذلك السلوك المتمثّل في طأطأة الرأس، و إحناء الصدر، و تغطية الوجه.

طبيعياً، أنَّ درجة المرض النفسي عند هذا المنحرف أو ذاك تلعب دورها في إبراز هذا السلوك أو ذاك. فبمقدورك مثلاً أن تشاهد مجموعة من المنحرفين يواجهون مثيراً واحداً، كما لو دعوتهم إلى الإسلام أو التمسّك بمبادىء أخلاقية خاصّة، فتجد حينئذٍ أنَّ منهم من يضربك مثلاً، و منهم من يشتمك، و منهم من يشيح بوجهه، و منهم من يسيطر على نفسه. إنّهم جميعاً منحرفون ـ أي : مرضىٰ ـ بصفة أنّهم لا (إيمان) لهم، إلّا أنَّ درجة المرض تختلف من واحد لآخر، فالذي يسيطر على نفسه أقلّ درجةً ممّن أشاح عنك بوجهه، و هذا الأخير أقلّ درجةً ممّن شتمك، و الذي شتمك أقلّ درجةً من الذي مارس

عملية حرب مثلاً، و هكذا.

لكن، بغض النظر عن ذلك، يعنينا أن نشير إلى واحدٍ من الأساليب النفسية التي يصدر المرضى عنها، و هو ما يُطلق عليه (في لغة علم النفس المرضي) مصطلح (النكوص)، أي : ارتداد المريض إلى أساليب الطفولة التي كان يمارسها، فالطفل - و هو غير ناضج اجتماعيا و عقلياً - قد يمارس سلوكاً مثل طأطأة رأسه و إحناء صدره، وتغطية وجهه في حالة عدم رضاه من مربيته مثلاً. إلّا أنَّ الراشد لا يمارس أمثلة هذا السلوك، بل ينتخب مفردات من السلوك المقبول اجتماعياً، إلّا إذا كانت درجة مرضه قد بلغت الذروة، و حينئذٍ ينكص - لا شعورياً أو شعورياً - إلى أساليبه التي اعتاد عليها، متمثّلة في طأطأة الرأس و إحناء الصدر و تغطية الوجه.

لذلك، ينبغي ألّا نستغرب البتّة صدور المنحرفين عن رسالة الإسلام عن أمثلة هذا السلوك الذي (ينكص) المريض من خلاله إلى أساليب الطفولة، حيث ألمح الإمام الباقرعليه‌السلام في تفسيره للآية التي حدّثناك عنها من أنَّ المشركين كانوا يطأطئون رؤوسهم وأظهرهم ويستغشون ثيابهم، حتّى لا يشاهدهم رسول‌الله صلى‌الله‌عليه‌وآله.

و أيّاً كان الأمر، فإنّ أمثلة هذا السلوك تظلّ - في أحد جوانبها - تعبيراً عن الحالة التي أشرنا إليها. إلّا أنَّ بعض النصوص المفسّرة تميل إلى أنّ قوله تعالى (ألا إنّهم يثنون صدروهم ليستخفوا منه ألا حين يستغشون ثيابهم يعلم ما يسرّون و ما يعلنون) إنّما هو تعبير مجازي أو رمزي، حيث تشير صورة (يثنون صدورهم) إلى أنّهم يضمرون الكفر أو العداوة... الخ، و أنّ صورة (يستغشون ثيابهم) تشير إلى (الليل) فيما يتسترون به في تمرير مؤامراتهم مثلاً.

و لكننا نتحفّظ - من وجهة نظر التذوّق الفنّي الصرف - في تقبّل أمثلة هذه الرموز، إلّا في حالة شطرها إلى نمطين، أحدهما هو : التعبير الحقيقي في بعض الصور، و التعبير الرمزي في بعضها الآخر، على نحو ما نحدّثك به.

إنَّ تصريح الإمام عليه‌السلام بأنّ المشركين كانوا يطأطئون رؤوسهم و أظهرهم و يستغشون ثيابهم، يعني أنّ هذه الصورة ليست رمزية بل حقيقية، كما أنَّ خلوّ الآية الكريمة من

القرائن المجازية يساعدنا على تعزيز وجهة النظر التي ذكرناها، بل إنّك لتجد بأنَّ القرائن تسعفنا في تأكيد الصورة الحقيقية.

لاحظ أنَّ قوله تعالى (يثنون صدورهم ليستخفوا منه) يشكل قرينة على كون هذه الصورة (حقيقية) لأنّ الاستخفاء من النبيّ ﷺ، أي الهروب من مواجهته لا يتمّ إلّا فيزيقياً من خلال حركة الجسم، و ليس من خلال انطواء الصدر على أسرار خفية، كما أنّ استغشاء الثياب من المستبعد جدّاً أن يكون رمزاً لليل بحيث يتغطّون بالليل في تمرير مؤامرتهم، إلّا إذا قلنا بأنّ تسترّهم في الليل هو رمزٌ حركي يشير إلى حركةٍ أيضاً، و ليس رمزاً حركياً يشير إلى ما هو معنوي.

طبيعياً، أنّ قوله تعالى (يعلم ما يسرّون و ما يعلنون إنّه عليم بذات الصدور) من الممكن أن يسعفنا بتفسير رمزي، هو أنّ ما هو مخفيّ في الصدور يتنافىٰ مع المظاهر الحركية الصريحة مثل إحناء الرأس و الظهر و وضع الثياب على الوجوه، فيتعيّن حينئذٍ القول بأنّ حركة الإحناء و استغشاء الثياب هي رموز لما يعتمل في صدورهم من التآمر والبغضاء... إلخ. و أنّ اللّه تعالى يعلم ما يسرّونه في هذا الصدد. إلّا أنّك إذا دقّقت النظر جيّداً، تجد أنّ علم اللّه تعالى بما يسرّه المشركون أو بما يعلنونه لا يتنافىٰ مع كون سلوكهم و يتّخذ مظاهر علنية بالنسبة إليهم، بخاصّة أنّ النصوص المفسّرة التي تشير إلى أنّهم كانوا يثنون صدورهم بعضها إلى الآخر و يتناجون سرّاً، يعزّز ذهابنا إلى أنّ التناجي سرّاً إنّما هو تعبير علني، لكن، عن مشاعر خفية ذات طابع عدواني.

و لذلك عقّب النصّ على أمثلة هذا التناجي سرّاً - من خلال ثني الصدور و تقريب البعض إلى الآخر - قائلاً بأنّه يعلم ما يُسرّون من الأحاسيس و ما يعلنونه من المظاهر الحركية التي يحاولون تغطية سرائرهم بها.

إذن: من الممكن أن تكون الصور المشار إليها (حقيقة)، و لكنّها تعبّر - في الآن ذاته - عن الأسرار الخفيّة، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى: ﴿مثل الفريقين كالأعمى و الأصمّ و البصير و السميع هل يستويان مثلاً

أفلا تذكّرون﴾[١]

تتضمّن هذه الآية الكريمة واحداً من التشبيهات المتميّزة الممتعة في تركيبتها، ومستويات هذا التركيب أنّه تشبيه ينتسب إلى ثلاثة أنواع، أحدها : ما يُطلق عليه اسم (التشبيه المضاد)، و الآخر نطلق عليه اسم (التشبيه المتكرر)، و الثالث : يُطلق عليه اسم (التشبيه بالمثل).

إذن : نحن الآن أمام صورة تشبيهية، غنية، مكتنزة ممتعة، مدهشة يحسن بنا أن نحدّثك عن مستوياتها التي أشرنا إليها. و نبدأ ذلك بالحديث عن الأنماط الثلاثة التي ينتسب إليها هذا التشبيه.

أوّلاً : التشبيه المضاد : المألوف في التشبيه أن ترصد فيه علاقات (التماثل) بين طرفيه، كما لو شبّهنا البصير بالنور أو النهار، و شبّهنا الأعمىٰ بالظلام أو الليل. أمّا التشبيه الذي نحن في صدد الحديث عنه، فترصد فيه علاقات (التضاد) بين الطرفين، أي على عكس ما هو مألوف من التشبيه، حيث شبّه النصّ القرآني الكريم كلّاً من المؤمن و الكافر بالبصير و الأعمى، ثمّ بالسميع و الأصم. فأنت ترىٰ أنّ البصير يضادّ الأعمى و السميع يضادّ الأصم.

و السرّ الفنّي الكامن وراء مثل هذا التشبيه الذي يعتمد (التضادّ) هو أنّ معرفة الأشياء لا تنحصر في ملاحظة عنصر التماثل بينها، بل إنّما تعرف بأضدادها أيضاً، كما هو واضح. فالبصير حينما يقارن مع الأعمى، أو السميع حينما يقارن مع الأصم حينئذٍ فإنَّ المتلقّي سوف يدرك بسهولة مدىٰ الفارق بين كلّ من المؤمن و الكافر. و هذا فيما يتّصل بكون التشبيه قد اعتمد عنصر (التضاد).

ثانياً : التشبيه المتكرر : و أمّا التشبيه المتكرّر فنقصد به أن تتكرّر أطراف التشبيه، حيث إنّ النصّ القرآني الكريم في التشبيه المتقدم، ذكر ظاهرتين في المشبه به هما : البصير و السميع مقابل الأعمى و الأصم. و أهمّية مثل هذا التكرار تتمثّل في إلقاء مزيدٍ

١- هود / ٢٤.

من المعرفة على ملاحظة الفارق بين المؤمن و الكافر. فأنت تلاحظ أنّ النصّ قد انتخب حاسّتين من حواسّ الإنسان هما : البصر و السمع.

و مجرّد انتخابه لأكثر من حاسة يعني أنّ الموقف يتّسم بأهمّية كبيرة تتناسب مع أهمية الفارق بين المؤمن و الكافر. كما أنّ انتخابه لهاتين الحاسّتين : البصر و السمع دون الحواس الأخرى : الشمّ، الذوق... الخ. يكشف عن كون هاتين الحاسّتين أشدّ تعبيراً من غيرهما بالنسبة لإدراك الأشياء. فالبصر هو الوسيلة التي ينظر بواسطتها إلى كلٍّ ما يحيط بالإنسان. و السمع هو الوسيلة التي يسمع بها ما يدور حوله. و أمّا الذوق أو الشمّ وغيرهما فتظلّ حواسّ محدودة الفاعلية، من حيث كونها مصادر للمعرفة.

إذن : أمكننا أن نتبيّن جانباً من الأسرار الكامنة وراء انتخاب حاسّتي البصر و السمع، و من ثمّ: تكرارهما في التشبيه المشار إليه.

ثالثاً التشبيه بالمثل : السمة الثالثة التي ينتسب إليها التشبيه القائل (مثل) الفريقين كالأعمى و الأصم أو البصير و السميع هو اعتماده أداة (المثل)، مضافاً إلى اعتماده الأداة الرئيسة (الكاف). و أظنّك تعرف تماماً بأنّ تصدير التشبيه بـ(المثل) إنّما يستهدف منه التأكيد على أهمّية أوجه التماثل أو التضادّ بين الأشياء ممّا يتناسب مع أهمّية الفارق بين المؤمن و الكافر.

إذن : المستويات الثلاثة التي انطوى عليها هذا التشبيه المدهش، تصبّ في هدف واحد هو : تبيين الأهمّية الضخمة للمؤمن و افتراقه عن الكافر.

لكن، لا نزال نواجه في هذا التشبيه الممتع سمات فنّية أخرى، و في مقدّمتها عنصر (التجاور) الذي يطبع كلّاً من الظاهرتين المتضادّتين. فأنت تلاحظ أنَّ النصّ القرآني الكريم قد جمع بين الأعمى و الأصم في عبارة، و بين البصير و السميع في عبارة (كالأعمى و الأصم، و البصير و السميع) أي : جمع السمات المتماثلة فيما بينها (الأعمى والأصم) مقابل ما يضادّها (البصير و السميع)، حيث كان بالمقدور أن يفرز كلّ واحدٍ منها مع ما يضادّه، كما لو قيل مثلاً (كالأعمى و البصير و الأصم و السميع)، و حينئذٍ نكون أمام تشبيه متكرّر مقابل التشبيه الواحد. لكن، بالرغم من أنّ التشبيه المتكرّر بهذا الشكل له

أهمّيته الفنّية، كما هو ملاحظ في سياقات خاصّة نحدّثك عنها لاحقاً ـ إن شاءالله ـ إلّا أنّ التشبيه المتكرّر من خلال التجاور، و ليس الفرز بين الظاهرتين، يحمل جمالية خاصّة تتناسب مع أهمّيّة الفارق بين المؤمن و الكافر.

و إذا دقّقت النظر من جديد في قوله تعالى «مثل الفريقين كالأعمى و الأصم والبصير و السميع» أمكنك أن تُدرك جمالية البناء العماري لهذا التشبيه، ثمَّ ما تنطوي عليه هذه الجمالية من دلالاتٍ نابعةٍ من (تجاور) السمات المتماثلة قبالة السمات التي تضادها. بل يمكنك أن تنقل هذه التجربة إلى واقع حسّي في حياتك اليومية. شاهد - على سبيل المثال - شخصين يتجاوران، أحدهما أعمى و الآخر أصمّ، يجلس أحدهما إلى جانب الآخر، و يقابلهما شخصان آخران لا عاهة لديهما، يجلس أحدهما إلى جانب الآخر أيضاً.

أو شاهد شخصاً واحداً أعمى و أصمّ يقابله شخص بصير و سميع و أمامهما جهاز تلفزة أو إذاعة أوكلتيهما، و حينئذٍ يمكنك أن تقوّم كلّاً من هذين الشخصين الأعمى الذي لا يبصر ما يتحرّك في التلفزة، و الأصمّ الذي لا يسمع ما ينطق به المذياع، أو الاعمى الأصمّ الذي لا يرى و لا يسمع مقابل البصير الذي يرىٰ ما يتحرّك، و السميع الذي يسمع مقابل البصير الذي يرى ما يتحرّك، و السميع الذي يسمع الأصوات، أو البصير السميع للصورة و الصوت.

طبيعياً، يمكنك ألّا تفترض جهازي الصوت و الصورة و لا شخصي الأعمى والأصمّ، أو الشخص الأعمى و الأصم، بل تنظر إلى الواقع في حركته العادية، حيث تجد أنّ الأعمى لا يبصر أيّ شيء و الأصمّ لا يسمع أيّ شيء. بيد أنّ جمالية الصورة المشار إليها تتمثّل في هذا النمط التركيبيّ الذي يجعل سمتي العمى و الصمم لدىٰ شخص، أو لدىٰ شخصين، كلّ واحد منهما يحمل واحدة منهما بحيث يكون تجاورهما أو تجاور السمتين هو الذي يهب معنى طريفاً لهذا التشبيه، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ البصر و السمع دون سواهما من حواسّ الإنسان هما الحاسّتان اللتان تتكفّلان بتوصيل الحقائق و استيعابها. و الأمّيّ الذي لا يقرأ مثلاً يمكنك من خلال الجهاز السمعي أنّ توصل إليه

الحقائق، مادام جهازه البصري لا يستوعب رسوم الكلمة. و بكلمة أُخرىٰ : إنّ تـوصيل الحقائق يتمّ إمّا من خلال الكلمة المـنطوقة أو الكـلمة المكـتوبة، و لا حـاسّة أخـرى بمقدورها أنْ تحقّق هذه العملية التوصيلية، فليس بمقدورك أن تستخدم حاسّة التذوق والشمّ أو اللمس لإدراك الحقائق المنطوقة أو المسموعة إلّا في نطاق مـحدود، كـما لو استخدم الأعمى مثلاً حاسّة اللمس في تشخيص الحروف بعد عملية تدريب خاصّة.

و أيّاً كان الأمر، يعنينا أن نكرّر بانَّ التشبيه القـائل : (مـثل الفـريقين : كـالأعمى والأصم، و البصير و السميع، هل يستويان مثلاً، أفلا تذكّرون) يُعدّ واحـداً مـن الصـور التشبيهية التي تنطوي على أسرار جمالية بالغة الإشارة و الدهشة و الإمتاع و الطرافـة، نظراً لانتسابها إلى أشكال متنوعةٍ من التشبيه (المضادّ) و التشبيه (المتكرّر) و (التشبيه بالمثل)، مضافاً إلى انطوائها على جمالية خاصّة هي التناسق أو التناظر أو التوازي بين المشبّه (الفريق المؤمن و الكافر) و المشبّه به (البصير و السميع) مقابل (الأعمى و الأصمّ) حيث أنّ هذه الثنائيات و طريقة تركيبتها، تضفي مـزيداً مـن الجـمالية عـلى الصـورة التشبيهية، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿و قيل يا أرضُ ابلعي ماءَك و يا سماء أَقلعي و غيض الماء و قضي الأمر و استوت على الجوديّ و قيل بُعْداً للقوم الظالمين﴾ [1]

هذه الآية تتضمّن واحدة من الصور المذهلة فنّياً، حتّى أنّها شغلت أذهان البلاغيين القدامى و توفّروا على دراستها و استخلاص ما فيها من عناصر لفظية و إيقاعية و معنوية و صورية. الخ. و لعلّك تتساءل عن الأسرار الكامنة في صياغة هذه الآية الكريمة مادامت قد اقترنت بدراسات متنوعة في هذا الصـدد. لكن بما أننا نعنى بدراسة العنصر (الصوريّ) فحسب، حينئذٍ نقف بك عند هذا العنصر لملاحظة سماته الفنّية.

لو دقّقت النظر في هذه الآية لأمكنك أن تلحظ بأنَّ «الحوار» لعب دوراً كبيراً فـي

١- هود / ٤٤.

صياغة صورها. و الحوار - كما تعلم - يهب النصوص الفنّية حيوية خاصّة، كما أنَّ لنمطه - أي نمط الحوار - فاعليته التي تتناسب مع السياق الذي ورد فيه. فهناك الحوار الخارجي الذي يتم بين طرفين، و هناك الحوار الانفرادي الذي يوجّه إلى الآخر دون جواب، و هناك الحوار الداخلي الذي يتم بين المحاور ذاته، أي توجيه الكلام إلى ذاته، وليس إلى الذوات الأخرى... و هكذا.

الحوار الذي نحدّثك عنه ينتسب إلى نمط خاصّ باللّه تعالى، كما أنّ المحاورات الخاصّة به تعالى تتنوع مستوياتها. فهناك المحاورة بين اللّه تعالى و بين القوى الكونية من ملائكة و جنّ و بشر... إلخ. و هناك المحاورات التي تأخذ شكلاً انفرادياً يتّجه بها اللّه تعالى إلى القوى المشار إليها. و هذا النمط الأخير من الحوار يتمّ على مستويات متنوعة. فالسماء تتّجه حيناً إلى مخاطبة الملائكة أو الانبياء بنحو خاصٍّ كمخاطبتها الملائكة مثلاً بالسجود لآدم، أو مخاطبتها الرسول ﷺ بتوصيل المبادىء إلى الناس. و تتّجه حيناً إلى مخاطبة الناس بعامّة مثل قوله تعالى (يا أيها الذين آمنوا... إلخ).

و المخاطبة في أمثلة هذه الظواهر. تأخذ مستوياتٍ متنوعة، بحيث تجد أنَّ البعض منها لا يستهدف منه سوىٰ عملية (التوصيل)، بغضّ النظر عن توضيح ما إذا كان الطرف الذي وجّه إليه الخطاب قد اقترن، من حيث الصياغة التعبيريّة، برسم الأثر المترتّب على المخاطبة أو عدمه.

و هذا كلّه فيما يتّصل بمحاورة السماء الانفرادية مع العناصر الواعية من الكون.

أمّا محاورتها الانفرادية مع القوىٰ الأُخرى ـ و منها : ما يتّصل بموضوعنا الذي نحدثك عنه، و نعني بها : مخاطبة الأرض و السماء ـ فيتعيّن علينا أنْ نخصّها بشيء من التفصيل، مادامت المحاورة ذاتها متميّزة في طبيعتها عن المحاورات المتقدّمة.

لا شكّ، أنَّ القوىٰ الكونية، التي تعورف على أنّها غير واعية، كالنبات و الجماد مثلاً، إذا أضفناها للمعيار العبادي، نجد أنّ «الوعي» لديها يأخذ نمطاً قد أشارت النصوص الإسلامية إليه مثل قوله تعالى (و إنْ من شيء إلاّ يسبح بحمده و لكن لا تفقهون تسبيحهم)، بيد أنّ ما نعتزم توضيحه هو ليس كون الأرض و السماء تمارس عملية تسبيح

أو تمتلك وعياً، بقدر ما نريد أن نوضّح بأنَّ محاورة السماء مع القوى الكونية سواء كانت بشرية أم غيرها إنّما تأخذ – في بعض أشكالها – سمة (مجازية) تشير إلى «حقيقة» هي: إرادة اللّه تعالى، بمعنى أنّ إرادته لشيء يتحقّق بالضرورة دون أن يتطلّب الموقف محاورةً و جواباً.

من هنا، فإنّ إرادته التي تأخذ – في صعيد الصياغة التعبيرية – شكل المحاورة أو الخطاب للأرض و السماء و نحوهما، إنّما يظلّ التعبير عن ذلك مجرّد مجاز. و بكلمة أُخرى: إنّ اللّه تعالى حينما يريد خلق السماء أو الأرض، فإنّ الأمر لا يحتاج إلى (لغة)، بل إنَّ الخلق يتحقّق بمجرّد إرادته.

و الآن إذا عدنا إلى الصورة التي نتحدّث عنها، و هي «و قيل: يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي»، نجد أنَّ الأمر لا يحتاج إلى (لغة)، بل أنَّ الماء يغيض بمجرّد إرادته تعالى. لكن، مع ذلك فقد استخدم النصّ هذه اللغة المجازية، لأسباب فنّية نتحسّس جميعاً بجماليتها المتأتية من هذا النمط من التعبير.

لقد حقّق الطوفان مهمّته الجزائية و هي إغراق المنحرفين جميعاً و إنقاذ نوح عليه السلام وجماعته. و الآن تعود الحركة إلى الحياة من جديد حيث يتوقّف الطوفان الذي تمّ بإرادته تعالى. إنّ توقّف حركة الطوفان ثمّ إعادة الحركة إلى الحياة تقترن بدلالاتٍ جديدة، بعد أن كان الطوفان و إبادته للمنحرفين قد اقترن بدلالاتٍ خاصّةٍ أيضاً، بيد أنَّ إعادة الحركة إلى الحياة بصفتها معطىً جديداً يتطلّب – من وجهة نظر فنّية – أمراً يصدر من السماء بالتوقّف عن الطوفان تحسساً للمتلقّي بعطاء اللّه تعالى.

و الأمر حينما يأخذ شكلاً حوارياً يصدر من السماء و يتّجه إلى المخلوقات، عندئذٍ يتحسّس المتلقي بضخامة عطاء اللّه تعالى و هو يخاطب الأرض (يا أرض ابلعي ماءك)، و يخاطب السماء أو المطر (و يا سماء اقلعي)، حتى لكأنّه يتّجه إلى نوح و جماعته محسّساً إيّاهم بعطائه الضخم، أو لكأنّه يخاطبهم أيضاً مشيراً إلى أنّه تعالى أصدر أوامره للأرض و السماء بأن تتوقّفا عن حركة الطوفان.

هذا كلّه فيما يتّصل بعنصر (المحاورة). لكنّنا لم نحدثك بعد عن الصورة التي نعنى

أساساً بدراستها، أي الصورة المتمثّلة في قوله تعالى (ابلعي ماءك) و قوله تعالى (يا سماء أقلعي).

تقول النصوص المفسّرة : إنّ اللّه تعالى أرسل المطر على الأرض بنحوٍ يفيض فيضاً، و إنّ الأنهار و العيون فاضت فيضاً.

و تبعاً لذلك فإنّ اللّه تعالى حينما شاء أن يوقف حركة الطوفان، أمر السماء التي أمطرت الأرض فيضاً بأنّ تتوقّف عن الإمطار، و أمر الأرض، التي فجّرت الينابيع والأنهار، أن تنشف ماءها. هذا الأمر بالتوقّف عن الإمطار بالنسبة إلى السماء، و بنشف المياه بالنسبة إلى الأرض، قد رسمه النصّ في صياغة تعبيرية ممتعة هي قوله تعالى (يا أرض ابلعي ماءك و يا سماء اقلعي).

الصياغة – كما هي واضحة – تتجسّد في صورتين من الاستعارة: الصورة الأولى خلعت سمة (الابتلاع) على الأرض، و الصورة الأخرى خلعت سمة (الإقلاع) على السماء. أمّا البلع فعملية إدخال سريعة إلى الجوف، و أمّا الإقلاع فعملية إذهاب الشيء من أصله.

و ما نعتزمه هو أن نحدّثك عن جمالية هاتين الاستعارتين اللتين انتخبتا سمتي (الابتلاع) و (الإقلاع) بالنسبة للأرض و السماء.

أمّا الابتلاع، فأظنّك تتحسّس مدى جماليته حينما تسمح لخيالك بأن يرسم عملية نشف المياه بنحوها السريع الذي يشبه شخصاً قد ابتلع لقمةً، أو جرعة بحيث لا يبقى لها أثر في الفم. فبعد أن تجد أنَّ اللقمة من الغذاء أو الجرعة من الماء تفرض وجودها في الصحن أو القدح، إذا بك لا تجد لها أثراً عندما يبتلعها الفم سريعاً و تدخل إلى الجوف. كذلك المياه و علاقتها بالأرض. فالمياه التي فرضت وجودها على سطح الأرض، إذا بك لا تجد لها أثراً عندما تبتلعها الأرض سريعاً و تدخل إلى باطنها. إنّ باطن الأرض و جوف الإنسان يتماثلان، كما أنَّ ادخال الماء إليهما من خلال البلع يتماثلان أيضاً، و السرعة التي يتمّ بها البلع تتماثلان أيضاً. إذن : كم هي صورة استعارية ممتعة؟

و الأمر نفسه بالنسبة إلى السماء و إقلاعها للمطر، فالسماء تختلف عن الأرض

بكونها ترسل الماء إلى الأسفل فلا تنسحب عليها سمة الابتلاع بقدر ما تنسحب عليها سمة أُخرى هي: أن تكفّ عن إرسال المياه، إلّا أنَّ عملية الكفّ تتماثل مع عملية البلع من حيث السرعة الزمنية و ما يترتّب على مثل هذه السرعة من إزالة الأثر للمياه. و بالفعل، فإنّ (الإقلاع) بصفته إذهاباً للشيء من أصله إنّما يعني إزالة الأثر تماماً على نحو إزالته بالنسبة إلى الأرض.

إذن – للمرّة الجديدة – كم تتحسّس بجمالية هاتين الاستعارتين اللتين و سمتا صورة الطوفان و قد توقّف فجأةً و نهائياً، من خلال النظر إلى مصدره الذي فاض بالماء، والنظر إلى نهايته التي توقّف فيها عن الحركة، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

سورة الرعد

قال تعالى: ﴿أنزل من السماء ماءً فسالت أوديةٌ بقدرها فاحتمل السيلُ زبداً رابياً وممّا يُوقِدون عليه في النار ابتغاءَ حليةٍ أو متاع زَبَدٌ مثله كـذلك يـضرِبُ اللّـهُ الحـقَّ والباطلَ فأمّا الزَّبد فيذهبُ جُفاءاً و أمّا ما ينفع الناسَ فيمكُثُ في الأرض كذلك يضرب اللّه الأمثال﴾ [1]

هذه الآية الكريمة تتضمّن عنصراً صورياً له تميّزه المدهش في نـصوص القـرآن الكريم. و إذا أمعنت النظر فيها لحظت أنّها قد صيغت بلغةٍ تبدو و كأنها تقريرية أو إخبارية تتحدّث بداياتها عن نزول المطر (أنزل من السماء ماءً) إلّا أنّ هذه اللغة سرعان ما تلفت نظرك إلى كونها (مجموعة صور) تنشطر إلى قسمين رئيسين، يتضمّن كلّ قسم مجموعة صور جزئية، قد رسمها النصّ لتشير إلى مفهومي «الحقّ» و «الباطل»، حـيث يـحدّثك النصّ بصراحة إلى أنّ اللّه تعالى إنّما رسم هذه الصور ليميّز بها بين الحقّ و الباطل.

و قبل أن نحدّثك عن الخصائص الفنّية لهذه الصور، يـجدر بـنا أن نـلخص الآيـة الكريمة في دلالتها العامة.

يقول النصّ : إنّ اللّه تعالى أنزل مطراً من السماء، هذا المطر سـال عـلى الأرض، وتوزع في مجموعة من الوديان، كلّ واحد منها يختلف في حجمه عن الآخر من حيث الصغر و الكبر، و من حيث النوع الذي تنتسب إليه التربة. و من الطبيعي أن يكون مرأىً

١- الرعد / ١٧.

هذه المياه أو السيول مقروناً بوجود (الزبد) الذي يطفو على سطحها. هذا الزبد الذي يطفو على المياه، يماثله زبد آخر يتأتّى من المعادن التي يستخدمها أصحاب العمل في صياغة الحليّ أو السلع الأُخرى التي يفيد منها الناس، حيث إنَّ صياغتها تتمّ من خلال تذويبها بالنار، و حيث إنّ عملية التذويب أو الصوغ تستتبع - بطبيعة الحال - تصفية المعدن من الأوساخ العالقة به متمثلة في (الزبد).

و هكذا يضرب اللّه الحقّ و الباطل، حيث إنَّ الزبد يذهب بلا قيمة، و أمّا ما ينفع الناس فيظلّ هو المادة التي تحتفظ بقيمتها.. و هكذا يضرب اللّه تعالى هذه الأمثال، أي المعادن و المياه التي تحمل زبداً يذهب جفاءً، و تحتفظ بما هو ذو منفعة.

هذا هو ملخّص ما تضمنته الآية المشار إليها.

و الآن نتقدّم بالحديث عن العنصر (الصوري).

لقد ورد في هذه الآية الكريمة تعليقان هما قوله تعالى «كذلك يضرب اللّه الحقّ والباطل» تعقيباً على صورتي السيل و المعدن، و قوله تعالى «كذلك يضرب اللّه الأمثال» تعقيباً على صورتي الزبد الذي يذهب جفاءً، و المنفعة التي تمكث في الأرض. و هذا يعني أنَّ الآية الكريمة تمخضت للتركيبات الصورية الآتية :

الصورة الأولى : و تتضمّن مجموعة صور جزئية هي : (نزول المطر من السماء) (إسالة الأودية كلّ واحد بقدره) (احتمال السيل زبداً رابياً).

الصورة الثانية : ما يلي : (صورة النار، حيث يُوقد عليها المعدن) و (صورة «الزبد» الذي ينفصل عن المعدن بعد عملية الانصهار).

الصورة الثالثة : و تتضمّن صورة (الزبد) و قد ذهب جفاءً، و صورة ما ينفع الناس فيمكث في الأرض.

إذن : نحن الآن أمام مستويات من الصور.

(١) صورة رئيسة تشمل جميع الصور الجزئية.

(٢) صورة جزئية تندرج جميعاً ضمن الصورة الرئيسة.

(٣) صورتان ثانويتان تتعلّق إحداهما بتجربة السيل، و الأُخرى بتجربة المعدن.

(٤) تندرج ضمن هاتين الصورتين الثانويتين.

لكن ما يعنينا من ذلك جميعاً هو عمارة الصور من حيث تضمّنها للدلالات الممتعة و الغنيّة فكرياً. و لنقف بك عند الصورة القائلة (أنزل من السماء مطراً فسالت أودية بقدرها).

هذه الصورة - لو دقّقت النظر فيها - للحظت أنّها لا تتحدّث عن مجرّد نزول المطر، و كونه (رمزاً) للحقّ أو القرآن او الإسلام و الإيمان... إلخ. فأنت ترى أنَّ النصّ لو كان يستهدف الرمز إلى الإيمان لاكتفى بالمطر و النور مثلاً، و لكنه يستهدف تبيين درجة الإيمان، و لذلك رسم صورة حسّية طريفة لا نظائر لها في الاستخدام الفنّي للصور، ألا وهي صورة أنّ المطر عندما ينزل على الأرض في كلّ واد يتشرب من الماء بقدر مساحته، فهناك من الوديان ما تتشرب أضعاف ما تتشرّبه الوديان المتوسطة أو الصغيرة، بحيث تواجه عشرات الأودية مثلاً، و كلّ واحد منها يختلف في مساحته عن الآخر.

هذه الصورة تتّسم بالطرافة و الجدّة بالقياس إلى ما يخبره البشر من تجارب الفن. ولعلّك تلاحظ أنَّ النصّ القرآني يستخدم مستوياتٍ متنوعة من الصور، و في الغالب تجد أنّ الصورة المألوفة هي التي يتوكّأ عليها النصّ القرآني مادام الهدف هو توصيل دلالتها إلى المتلقّي. و الألفة - كما تعرف - نمطان أحدهما : الصورة المستخدمة فنّياً عند البشر، والآخر : الصورة الجديدة. و في الحالين فإنّ (الالفة)، أي ملاحظة العلاقة بين طرفي الشيء بسهولةٍ، نظراً لخبرة الناس بها، تظلّ هي المستهدفة في رسم القرآن الكريم للعنصر الصوري.

و كذلك - في حالاتٍ خاصّة يستدعيها السياق - يتّجه النصّ إلى رسم صورة تتطلّب تأمّلاً و حركة تخيلية و اسعة لإدراك دلالتها. و المهمّ أنّ هذه المستويات جميعاً تتسم بما هو عميق و مهمّ من الدلالات، بغضّ النظر عن كونها مألوفة أو نادرة.

و إذا عدنا إلى الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها، أي : صورة الأودية التي تحتمل سيول الماء بقدر حجمها نجد أنَّ هذه الصورة تظلّ من الدقّة بمكان يبعث على الانبهار و الدهشة. و لذلك ندعوك إلى ملاحظتها بمزيد من التأمل.

لاحظ أوّلاً أنّ النصّ قال (أنزل من السماء ماءً) ثمّ قال (فسالت أودية بقدرها). لقد كان من الممكن أن يقول النصّ بأنّ الوديان أو الأنهار تختلف في مساحتها و قدرها، وكذلك الإيمان أو الإسلام تختلف درجاته عند المؤمنين. إلّا أنّ النصّ ذكر أوّلاً قضيّة المطر النازل من السماء. فما هو السرّ الفنيّ في ذلك ؟ في تصورنا - من الزاوية التذوقية الصرفة - أنّ النصّ يريد أن يتحدّث عن مبادىء اللّه، و هي مبادىء نزل بها القرآن من السماء، و لذلك ناسبها أن يرسم لها (رمز) يتوافق مع عملية (النزول) من السماء، و لا شيء أكثر مناسبةً من (المطر) النازل من السماء، لأنّ (المطر) يقترن بالعطاء، و كذلك القرآن أو الإسلام يقترن بالعطاء.

و هذا ما يتّصل بالصورة الأولى (المطر).

و أمّا الصورة الثانية (فسالت أودية بقدرها) فتشير إلى درجاتِ الإيمان بهذه المبادىء و تشرّب الناس بها، فبما أنَّ المؤمنين يتفاوتون في درجة التزامهم بهذا المبدأ أو ذاك، حينئذٍ ناسب ذلك أن يكون «الرمز» متوافقاً مع درجات الإيمان. و لا شيء أكثر دقّةً من الأرض التي تتشرب من الماء بقدر حجمها. إذن أمكنك أن تتبيّن مدى جماليّة و دقّة هذه الصورة الرمزية، بالنحو الذي حدّثناك عنه. و أمّا الصورة الثالثة، تتمثّل في قوله تعالى: (فاحتمل السيل زبداً رابياً)، و معنى الصورة هو : أنَّ المطر عند ما نزل من السماء وتشرّبته الوديان بقدر مساحتها، حينئذٍ فإنّ الوديان قد أفادت من هذا الماء أو سيل المطر بما فيه منفعة للتربة. لكن، إلى جانب هذه المنفعة، فإنَّ الماء قد احتمل زبداً رابياً، أي : قد حمل زبداً طافياً، و هو الرغوة من الماء.

طبيعياً، إنّ النصّ لم يذكر هنا الفارقية بين الماء و الزبد، و أنَّ الأوّل يجسّد منفعة و أنّ الآخر لا منفعة فيه، بل أردف ذلك بصورة أخرى هي : ما يُوقد عليه النار من المعادن التي تُستخدم للزينة كالذهب و الفضّة مثلاً و المطلق المنفعة، حيث علّق على ذلك قائلاً بأنّ هذه العملية تحمل زبداً بدورها، ثمّ قال تعالى : (كذلك يضرب اللّه الحقّ و الباطل).

إنّ الأهمّية لمثل هذه الصورة أنَّ المتلقيّ هو الذي يستكشف دلالة الصورة، مع ملاحظة أنّ نهاية الآية الكريمة تشير إلى أنّ ما هو زبد فسيذهب جفاءً، و أنّ ما ينفع الناس

فيمكث، حيث يستخلص المتلقّي بأنَّ هدف هذه الصور جميعاً هو تبيين الفارقية بين الحقّ و الباطل، بين الايمان و الكفر، بين الخير و الشرّ... إلخ. إلّا أننا لا نزال نتحدّث عن هذه الصورة لملاحظة علاقتها الفنّية بما سبقها من صورة المطر و الأودية.

لا شكّ، أنّ تجاربنا اليومية تدلّنا بكلٍّ وضوح عند مشاهدتنا لسيول المياه أنَّ الزبد الذي يعلو هذه السيول يتلاشى سريعاً، ممّا يعني انتفاء فائدته، و أنّ الفائدة تنحصر فيما يمكث من المياه. و الآن : إذا تابعنا الصورة التي جاءت بعدها و هي قوله تعالى : ﴿و ممّا يُوقدون عليه في النار ابتغاءَ حِلْيَةٍ أو متاعٍ زَبَد مثله﴾[1] حينئذٍ تتوهّج دلالة الصورة بنحو أكثر وضوحاً. فأنت عندما تلحظ عملية صهر المعدن و تنقيته من الأوساخ التي تعلق به، ثمّ تنتبه على مقارنة النصّ زبد الماء بزبد المعدن، تدرك عندئذٍ بأنّ الهدف هو التأكيد على وجود مواد عديمة الفائدة مقابل ما هو كثير الفائدة من المعدن أو الماء.

بيد أنّ ما نودّ توضيحه هنا هو ملاحظة الصورتين، زبد الماء و المعدن و ما ينطويان عليه من الرمز. أمّا زبد الماء فلا يحتاج إلى توضيح ما دمنا سابقاً قد أوضحنا ذلك. و أمّا زبد المعدن و علاقته بعملية الانصهار، فأمر يحتاج إلى شيء من التفصيل. لقد كان ممكناً مثلاً أنْ يكتفي النصّ بالصورة الأولى، و هي الماء و الزبد، بحيث يستخلص المتلقّي بأنَّ الماء هو المادّة التي ينتفع بها و أنّ الزبد لا فائدة فيه.

لكن، إذا دقّقت النظر جيّداً و علمتَ بأنّ النصّ قد استهدف المقارنة بين الإيمان والكفر، أو الحقّ و الباطل، حينئذٍ فإنّ زبد الماء وحده من الممكن ألّا يعبّر عن الفارقية بين الحقّ و الباطل، لأنّ الزبد يتلاشى فحسب دون أن يقترن بما هو وسخ مقابل ما هو نظيف مثلاً، و هذا على عكس الصورة التي نحن في صددها، حيث إنَّ الذهب مثلاً عند تنقيته يترك وسخاً، و ليس مجرّد زبدٍ لا فائدة فيه، أي أنّ (الوسخ) و عدم المنفعة عندما يجتمعان، حينئذٍ فإنّ الطابع السلبي للشيء يتضخم دون أدنى شكّ.

هنا قد يتساءل، إذا كان الأمر كذلك، فإنَّ الاكتفاء بصورة المعدن و وساخته بعد التنقية كافٍ في التدليل على الفارقية بين الحقّ و الباطل؟ إلا أننا نجيب أنّ لكلٍّ من زبد

١- الرعد / ١٧.

الماء و زبد المعدن خصوصيّته لا توجد عند أحدهما فحسب، فزبد الماء يتلاشى، و زبد المعدن لا يتلاشى بل يترك مادّته الوسخة بمرأى من العين.

و نحن إذا قارنّا بين الحقّ و الباطل، نجد أنّ الباطل يحمل خصيصتين، إحداهما هي وساخته المعنوية كالسرقة و العدوان مثلاً، و الأُخرى هي عدم استمراريته، حيث نعرف تماماً بأنّ السرقة أو العدوان على الآخرين بدون ذنبٍ، إذا قدّر له أن يحتفظ بفاعليته في سياقاتٍ خاصّة إلّا أنّه لا يحافظ على استمراريته، نظراً لوضوح قبحه عند الناس جميعاً.

إذن : الباطل، يظلّ من جانب يحمل خصيصة عدم الاستمرار، و يظلّ من جانب آخر، يحمل خصيصة القبح، و هاتان الخصيصتان تتوفران في زبد كلّ من الماء و المعدن، حيث يحتفظ زبد الماء بخصيصةالتلاشي، و يحتفظ زبد المعدن بخصيصة الوساخة.

لكن، لا تزال هذه الصورة بحاجة إلى تحليل آخر يرتبط بتفصيلاتها التي أشارت إلى كلّ من ظاهرة (المتاع) و (الحلية)، أي : أنّ النصّ ذكر بأنَّ المعدن الذي يُصاغ من أجل الحلية أو يستخدم من أجل سلعة أخرىٰ إنّما يترك زبداًكزبد الماء. و ما نستهدفه هو معرفة الأسرار الفنّية لاختيار كلٍّ من ظاهرة (المتاع) و (الحلية) و علاقتهما بالزبد، حيث كان من الممكن أن يكتفي النصّ بالقول بأنّ ما فيه منفعة من المعدن هو الجدير بالاعتبار دون هاتين الظاهرتين : الحلية و المتاع، فما هو السرّ الفنيّ في ذلك ؟

في تصورنا أنّ الرمز مازال يرتبط بما فيه (المنفعة) أو انتفاؤها، كالماء الذي ينتفع به، و الزبد الذي لا ينتفع به، حينئذٍ فإنّ (المنفعة) لا تنحصر في إشباع الحاجات الرئيسة كالغذاء، حيث إنّ الماء هو المادّة التي تتسبّب في توفيره، بل تتجاوز ذلك إلى اشباع الحاجات الثانوية أيضاً. و المعدن كالذهب و الفضّة و سواهما يحقّق كلّاً من الاشباعين الضروري و الكمالي. أمّا الضروري فإنّ المعادن تشكّل ثروات طبيعيّة لا يمكن تجاهلها بالنسبة إلى إشباعها لحاجات متنوعة تتّصل بالمأكل و الملبس و المسكن... إلخ. و أمّا الكمالي فإنّ الحلية - سواء أكانت خاصّة بالنساء (كالذهب) أو بمطلق الإنسان، أو بمطلق السلع التي تزيّن بهذا المعدن أو ذاك تظلّ واحدة من الحاجات التي يعنى البشر بها.

و في ضوء هذه الحقائق، يمكنك أن تتبيّن جانباً من الأسرار الفنّية الكامنة وراء

انتخاب هذه الصورة و مفرداتها المتمثّلة في الحلية و المعدن. إذن : جاءت صورتا (المطرو زبده) و (المعدن و زبده) رمزين بالغي الأهمّية بالنسبة إلى تبيين الفارقية بين الحقّ و الباطل، حيث أنَّ النصّ القرآني الكريم ـ كما لحظت ـ قد عقّب عليهما بقوله تعالى (كذلك يضرب اللّه الحقّ و الباطل) حتّى يضع المتلقّي أمام دلالة واضحة في التمييز بينهما.

و الأهمّ من ذلك، أنَّ النصّ ختم ذلك بتقديم صورة أُخرى هي قوله تعالى «أمّا الزبد فيذهب جفاءً و أمّا ما ينفع الناس فيمكث في الأرض». إنّ هذا التعليق أو التوضيح يظلّ من الضرورة بمكان، مادام الهدف من تقديم تينك الصورتين (المطر و المعدن و زبدهما) هو : توضيح أنّ ما ينفع الناس هو الأجدر بالاعتبار، و أنّه هو الذي يستمرّ و يمكث (و هو الحقّ أو القرآن أو الإسلام أو الإيمان... إلخ) و أنّ (الزبد) يذهب بعيداً عن المنفعة، لا قيمة له البتّة (و هو الباطل و الكفر... إلخ).

إذن : أمكننا أن نتبيّن مدى جماليّة هذه الصورة من حيث جزئياتها و عمارتها العامّة بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿و لو أنّ قرآناً سيّرت به الجبال أو قُطّعت به الأرض أو كُلّم به الموتى بل للّه الأمر جميعاً أفلم ييأس الذين آمنوا أنْ لو يشاء اللّه لهدىٰ الناس جميعاً و لا يزال الذين كفروا تصيبهم بما صنعوا قارعةٌ أو تَحُلُّ قريباً من دارهم حتّى يأتي وعدُ اللّه إنّ اللّه لا يُخْلِف الميعاد﴾ [1]

تتضمّن هذه الآية ثلاث صور فنّية هي (و لو أنّ قرآناً سيّرت به الجبال) و (أو قطعت به الأرض) و (أو كلّم به الموتى). طبيعياً، يمكنك – لو انسقت مع أسباب النزول التي ذكرها المفسّرون – أن تقول : إنّ هذه العبارات الثلاث ليست (صوراً)، بل هي حقائق، حيث يقول المفسّرون : إنّ المشركين قد اقترحوا على النبيّ ﷺ أن يُسير لهم الجبال، و أن

١- الرعد / ٣١.

يجعل لهم في الأرض عيوناً و أنهاراً، و أن يحيي بعض الموتى ليخبروهم بحقيقة الرسالة الجديدة، و لتكون هذه الظواهر دلائل إعجازية على صحّة الرسالة.

إلا أنّ ما ينبغي لفت نظرك إليه هو، أنّه حتّى في حالة الذهاب إلى هذا الرأي نجد أنّ العبارات الثلاث المذكورة تنتسب إلى عنصر الصورة الفنّية أكثر من انتسابها إلى مـجرّد الكلام التقريري.

إنّ أحد أشكال الصورة الفنّية، يُطلق عليه (الصورة الفرضية)، أي الصورة التي تقوم على إيجاد علاقة بين شيئين لا وجود لها في عالم "الواقع" بقدر ما ينحصر وجودها في مجرّد "الافتراض" لحالة من الحالات، كما لو قلنا: افترض أنّ القرآن نزل بلغة غير العرب، حينئذٍ فإنّ أمثلة هذا الافتراض تظلّ حقائق ذهنية اكثر منها حقائق واقعية.

و الآن: إذا عُدنا إلى الصور التي وردت في الآية المتقدّمة (و لو أنّ قرآناً سيّرت به الجبال، و قطّعت به الأرض، أو كلّم به الموتى) لوجدنا أنّ هذه الصور تنتسب إلى (الصورة الفرضية) التي تفترض وجود علاقة بين تسيير الجبال و تقطيع الأرض و تكلم الموتىٰ، وبين (القرآن الكريم).

لا شكّ، أنّ الجبال و الأرض و الموتى من الممكن أن (تعي) - في حالاتٍ خاصّةٍ - مفهومات المهمّة العبادية، و هذا كما ورد في الآية الكريمة ﴿إنّا عـرضنا الأمـانة عـلى السماوات و الأرض و الجبال فأبين يحملنها و أشفقن منها﴾ [1] و كما ورد ﴿و إنْ من شيء إلّا يسبّح بحمده و لكن لا تفقهون تسبيحهم﴾ [2] إلّا أنّ هذا الوعي العبادي لا يعني أنّ واقع القرآن الكريم قد تحقّق من خلال تسيير الجبال به أو تقطع الأرض به أو تكليم الموتى به بنحو تجريبي بالنسبة إلى دنيا المشركين أو مطلق الناس، بـقدر مـا يـعني أنـه مـجرّد (فرضية) يستهدف منها تقريب الحقائق و توضيحها و تعميق دلالتها، كما هو شأن سائر الصور الفنّية، من تشبيه و استعارة و رمز، حيث تُصاغ (أمثلة هذه الصور من أجل هدف خاصّ هو: توضيح الحقائق و توصيلها إلى الذهن بنحو أشدّ فاعلية من الكلام التقريري.

١- الأحزاب / ٧٢.

٢- الاسراء / ٤٤.

و أيّاً كان الأمر، ما يعنينا ممّا تقدّم، أنْ نشير إلى جماليّة هذه الصور (الفرضية)، من حيث دلالاتها من جانب، و من حيث إيحاءاتها المتنوعة من جانب آخر.

و لعلّ أوّل ما يلفت نظرك في هذه الآية أو الصور، أنّها تصدّرت بإحدىٰ أدوات الشرط (و هي : لو)، حيث نعرف جميعاً أنّ (الشرط) يحتاج إلى (جواب)، فأنت حين قراءتك لهذه الصور الثلاث، تتوقّع أن تظفر بجواب لها، كما لو افترضنا أنَّ الجواب سيكون مثلاً (أنّ هذا القرآن لو سيّرت به الجبال... إلخ، لمّا آمن به المشركون، أو لكان هو هذا القرآن الذي نزل عليكم، إلخ. و لكنّ الآية الكريمة حذفت أمثلة هذا الجواب، و تركتك أنت المتلقّي (قارئاً أو مستمعاً) تمارس عملية (كشف فنّي) للجواب المحذوف.

إننا لا نعتزم أن نكرّر الحديث عن أهمّية (الكشف) الفنّي الذي يسهم به المتلقّي في عملية التذوّق للنصوص، حيث سبق أنْ كرّرنا ذلك بأنَّ جماليّة النصّ يتضخّم حجماً، من خلال إسهامك الذوقي في استخلاص الدلالة. و لا أدلّ على ذلك من أنّك تقف الآن متأمّلاً، تقلّب وجوهاً متنوعة من النظر، محاولاً أن تستخلص هذه الدلالة أو تلك، حيث تعود حيناً إلى أقوال المفسّرين فتجدها متفاوتة حيث يذكر بعضها أنّ الآية نزلت في المشركين الذين اقترحوا على النبيّ ﷺ تسيير الجبال... إلخ، و تجد أنّ بعضها يشير إلى أنّها نزلت في صلح الحديبية حينما رفض المشركون التوقيع على عبارتي (بسم اللّه الرحمن الرحيم) و (محمّد رسول اللّه).

و في ميدان التذوق الفنّي، تجد أيضاً تفاوتاً بين وجهات النظر حيث يستخلص بعضُ المفسّرين أنَّ الجواب المحذوف هو ما ذكرناه من أنَّ قرآناً لو سُيّرت به الجبال... إلخ، (لما آمن به المشركون)، و البعض يستخلص جواباً هو (لكان هو هذا القرآن الذي نزل على محمّد ﷺ).

إنّ أمثلة هذا التفاوت أو التأرجح بين وجهات النظر ينطوي على قيمة فنّية كبيرة تثري - دون أدنى شكّ - من تجارب المتلقّي لنصوص القرآن الكريم.

و لعلّك تصل إلى استنتاجات أخرى حينما تواصل قراءة الآية الكريمة، حيث عقّب النصّ على الصور الثلاث قائلاً (بل لله الأمر جميعاً، أفلم ييأس الذين آمنوا أنْ لو يشاء

اللّه لهدى الناس جميعاً.)، فلو دقّقت النظر في هاتين العبارتين المشيرتين إلى أنّ الأمر جميعاً للّه تعالى، و إلى أنّ اللّه تعالى لو يشاء لجعل الناس مهتدين، لأمكنك أن تصل إلى استنتاج يقرب من (اليقين)، من أنّ المقصود من الصور الثلاث هو أنّ المنحرفين مهما قُدّم لهم من دليل إعجازي فإنّهم سوف لن يؤمنوا، بدليل قوله تعالى بأنّ اللّه تعالى لو شاء لجعلهم مؤمنين من أوّل الأمر، إلّا أنّ التجربة أو الاختبار العبادي يفرض على الناس أن يمارسوا مسؤولياتهم في الحياة.

لكن يمكنك أن تصل إلى استنتاج يتجاوز ما تقدّم، إلى مطلق الإدراك العبادي، إذا تأمّلت العبارة المذكورة (لو شاءاللّه لهدىٰ.) و عبارة (لله الأمر جميعاً)، بحيث تستخلص بأنَّ كلَّ شيء هو عائد إلى اللّه تعالى، و أنّ قضيّة الهداية عائدة إلى متطلّبات الحكمة العبادية، و أنَّ الحكمة لو تطلّبت نزول القرآن مصحوباً مع تسيير الجبال أو تقطيع الأرض أو تكليم الموتىٰ، لتحقّق ذلك، و لكن بما أنَّ الأمر للّه جميعاً، و بما أنَّ الاختيار العبادي لا يتوافق مع جعل الناس جميعاً مهتدين، حينئذٍ فإنّ الحكمة العبادية قد اقتضت ممارسة المسؤولية بنحوها الذي تخبره البشرية.

إذن : أمكنك أن تتبيّن أهمّية هذه الصور الفنّية، بخاصّة إذا وصلتها بالأجزاء الأخرىٰ من الآية الكريمة، ممّا يكشف ذلك مضافاً إلى عنصرها الإيماني عن تماسك البناء العضوي بين أجزاء النصّ القرآني الكريم.

سورة إبراهيم

قال تعالى : ﴿مثل الذين كفروا بربّهم أعمالهم كرمادٍ اشتدّت به الريح في يومٍ عاصفٍ لا يقدرون ممّا كسبوا على شيء ذلك هو الضلال البعيد﴾ [1]

في الآية الكريمة (تشبيه مفصّل) قد استغرق جميع الآية، ماعدا العبارة الأخيرة (ذلك هو الضلال البعيد). و أظنّك على معرفة تامّة بأنَّ الفارق بين التشبيه المفصّل والتشبيه المجمل هو أنَّ الأوّل منهما يتألّف من ظاهرتين بسيطتين، مثل قوله تعالى عن الكفّار (إنْ هم كالأنعام) حيث شبّه الكفّار بالأنعام، دون أن يفصّل الحديث عن ذلك، بينا تجد أنَّ التشبيه الذي نحن في صدد الحديث عنه قد اشتمل على تفصيل لأعمال الكفّار حيث شبّه أعمالهم بالرماد، و حيث ذكر بأنّ الرماد (اشتدّت به الريح)، و حيث ذكر بأنَّ الريح المشار إليها (في يوم عاصف).

و هذا فيما يتّصل بـ(المشبّه به).

و أمّا (المشبّه) ، فإنّ الغالب فيه أن يكون مجملاً. إلّا أنّك تجد في مواقع متفرقة من القرآن الكريم (تفصيلاً) لبعض نماذجه، و منها : النموذج الذي نحدّثك عنه. فأنت ترى أنَّ النصّ قد ذكر أوّلاً هوية (المشبّه)، و هي (الذين كفروا بربّهم)، ثمّ ذكر سمتهم و هي عبارة (أعمالهم)، ثمّ ذكر بعد ذلك بأنّ هؤلاء الكفّار (لا يقدرون ممّا كسبوا على شيء).

إذن : نحن أمام تشبيه يتّسم بالتفصيل في طرفيه (المشبّه) و (المشبّه به)، مضافاً

١- إبراهيم / ١٨.

لذلك نجد أنّ النصّ قد استخدم طريقة خاصّة في تفصيله للمشبّه، أي أعمال الكافر، فهو لم يجمع هذه المفردات الثلاث (الكفّار، أعمالهم، عدم قدرتهم على ما كسبوه)، لم يجمعها في طرف المشبّه، بل جعل عبارة (لا يقدرون ممّا كسبوا على شيء) جعلها تعقيباً على المشبّه به، أي أنّ النصّ بعد أن شبّه أعمال الكفّار بالرماد، علّق قائلاً بأنّهم (لا يقدرون ممّا كسبوا على شيء).

و هذا النمط من صياغة الصورة له جماليّته الفائقة في هذا الميدان، ممّا يتعيّن علينا طرحه بشيء من التفصيل.

النصّ يتحدّث -كما لحظتَ- عن أعمال الكفّار، من حيث كونها أعمالاً لا ينتفع بها الكفّار في اليوم الآخر، حيث تتحدّد مصائرهم الأبدية تبعاً لما قدّموه من الأعمال. و لكي يعمّق النصّ و يوضّح عدم انتفاع الكفّار بأعمالهم، تقدّم لنا النّصّ بنموذج تشبيهي هو الرماد الذي اشتدّت به الريح في يوم عاصف، كذلك الكافر لا يقدر على الانتفاع ممّا عمله.

و السؤال هو: تحديد العلاقة بين كلٍّ من الرماد و عمل الكافر. و لا شكّ أنّ النصّ حينما يستخدم مثلاً أو نموذجاً تشبيهاً بهذا النحو الذي لحظناه، حينئذٍ ينبغي أن نتيقّن تماماً بأنّ النموذج المذكور يظلّ على صلة وثيقة بعمل الكافر. فما هي ملامح هذه العلاقة أو الصلة؟

الرماد هو المادّة المتبقّية بعد الاحتراق. و مجرّد كونه مادّةً محترقة يفقد هويّته الأصلية. لكن بما أنّ هذه المادّة من الممكن أن ينتفع الآخرون بها في موارد خاصّة، حينئذ فإنّ تلاشيها من خلال بعثرة الهواء لها مثلاً يفقدها هذا الانتفاع البسيط. و حتّى في هذا النطاق -أي بعثرة الهواء العادي له- من الممكن أن تبقىٰ للرماد بقية. لذلك فإن تعرّضه للريح الشديدة يجعل إمكانية الاحتفاظ له ببقية ما أمراً له صعوبته. و لكن من الممكن أيضاً أن تكون الريح الشديدة التي تعرّض لها الرماد عابرةً غير مستمرةٍ، و عندئذٍ من المحتمل أن تسلم بقيّة منه بشكل من الأشكال، و لذلك إذا كانت الريح مستمرة الهبوب، كما لو حدث ذلك في يومٍ عاصف عرف باستمرارية العصف فيه، حينئذٍ فإنّ استمرارية

العصف تتكفّل بإزالة الرماد أساساً و ببعثرته بنحوٍ لا تبقى له بقيّة أبداً.

إذن : جاء هذا التشبيه لعمل الكافر بالرماد أولاً، و بكونه قد اشتدّت الريح به ثانياً، وبكونه في يوم عاصف ثالثاً : هذا التشبيه جاء يحمل مسوّغاته الفنّية الضخمة عبر تفصيلاته التي أشرنا إليها، و إلّا كان من الممكن أن يكتفي التشبيه بمجرّد المادّة الرمادية دون هذه التفصيلات. لكن بما أنّ النصّ يستهدف توضيح الحقيقة القائلة بأنَّ عمل الكافر لا ينتفع صاحبه به بأيٍّ وجهٍ من وجوه الانتفاع، حينئذٍ فإنّ التفصيلات المشار إليها جاءت تحمل مسوغاتها و دلالاتها الفنّية الممتعة، كما لحظت.

هذا كلّه في صعيد المفردات التي انتظمت المشبّه به، أي عبارة : كرماد اشتدّت به الريح في يوم عاصف.

و أمّا تعليق النصّ على هذه الصورة بقوله تعالى (لا يقدرون ممّا كسبوا على شيء)، ثمّ تعقيبه الذي ختم به الآية الكريمة، و نعني به قوله تعالى «ذلك هو الضلال البعيد» فينطوي كلّ واحد منهما على سمة فنّية تعمّق من الدلالة التي أشرنا إليها.

إنّك لتجد أنّه من الممكن أن يقول النصّ مثلاً : انّ مثل الذين كفروا بربّهم من حيث كونهم لا يقدرون ممّا كسبوا على شيء من أعمالهم مثل رمادٍ... إلخ، و لكنّه قد احتفظ بعبارة «لا يقدرون ممّا كسبوا على شيء» ليعقّب به على صورة الرماد الذي اشتدّت الريح به... إلخ. ترىٰ ما هو السرّ الفنيّ في ذلك ؟

في تصورنا، أنّ هذا التعقيب قد اقترن بمهمة عضوية بالغة الأهمية هي أنّ النصّ بما أنّه قد استهدف قضيتين، إحداهما : بطلان عمل الكافر و الأُخرىٰ عدم الانتفاع به مطلقاً، حينئذٍ جاءت الفقرة الأولى (مجملة) لا تشير إلى أكثر من القول إلى أنَّ عمل الكافر على نحو الإجمال هو : كرماد... إلخ.

لكن عندما تكفّل التشبيه بهذا التفصيل للرماد، و بكونه قد اشتدّت الريح ببعثرته، ويكون حدوث ذلك في يوم عاصف، حينئذٍ جاءت المسوغات للتعقيب عليه بعبارة (لا يقدرون ممّا كسبوا على شيء) واضحةٍ.

فالكافر من الممكن أن يُخيّل إليه أنّه سوف ينتفع بما كسبه من الأعمال بأحد

الوجوه، و لكي يردم مثل هذا التخيّل المخطىء، حينئذٍ فإنّ التعقيب على ذلك بأنّه لا يقدر ممّا كسب على شيء، كفيل بأن يجعل الكفار يائسين تماماً من الانتفاع بعملهم. من هنا، تجد أنّ النصّ لم يكتف بهذا التعقيب، بل ختمه بعبارة تتناسب تماماً مع بعد التخيلات التي تصدر عن الكفّار في توهمهم بإمكانية الانتفاع بعملهم بوجهٍ من الوجوه. هذه العبارة هي قوله تعالى (ذلك هو الضلال البعيد).

إذن : أمكنك أن تتبيّن جانباً من الأسرار الفنّية لهذا النمط من التشبيه المفصّل، والطرائف الفنّية التي واكبت صياغته، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿ألم تر كيف ضرب اللّه مثلاً كلمةً طيّبةً كشجرةٍ طيّبةٍ أصلها ثابت وفَرْعُها في السماء * تُؤتي أُكُلها كلّ حين بإذن ربّها و يضرب اللّه الأمثال للناس لعلّهم يتذكّرون * و مثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتُثّت من فوق الأرض مالها من قرار﴾ [1]

الصورة الفنّية التي نحدّثك عنها الآن، و هي واحدة من الصور القرآنية المدهشة التي استوقفت الباحثين، بما تنطوي عليه من الأسرار الجمالية الممتعة، و بما تثيره من دلالاتٍ و استحياءات متنوّعة، و بما تحفل به من طرافةٍ و عمقٍ و جدّة.

إنّ أوّل ما يستوقفك منها هو كونها قد استندت إلى ظاهرة (المثل)، و هو ظاهرة قرآنية طالما يستخدمها القرآنِ الكريم بمثابة (أداة فنّية) في توضيح الحقائق. و لعلّك تعرف تماماً بأنّ (المثل) هو أداة (تشبيه) ذات طابع (توكيدي)، فقوله تعالى في الصورة المتقدّمة (مثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة) كان من الممكن أنْ لا تتصدّرها عبارة (مثل)، كما لو كانت على هذا النحو (الكلمة الخبيثة كالشجرة الخبيثة) فتكون تشبيهاً مألوفاً، إلّا أنّ النصّ خلع طابع (التوكيد) على هذا الجانب، فصدّرها بعبارة (مثل) لتكون أشدّ توضيحاً وجلاءً في الأذهان.

ليس هذا فحسب، بل إنّك لتجد أنّ النصّ القرآني الكريم قدّم عبارةً توضيحيّةً

١- إبراهيم / ٢٤ ـ ٢٦.

شارحةً هي قوله تعالى (ألم تر كيف ضرب اللّه مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيّبة) فيكون النصّ القرآني الكريم قد قدّم بهذا الشرح مزيداً من الوضوح الذي يستهدف تحقيقه لدى المتلقّي. إنّه يخاطب المتلقّي قائلاً بما معناه : إليك هذا المثل الذي سأقدّمه، لتبيّن دلالته بعمق : إنّ الكلمة الطيّبة كالشجرة الطيّبة... إلخ.

و الآن، إذا تجاوزنا هذا الجانب و اتّجهنا إلى المثل نفسه وجدناه ينطوي على أسرار متنوعة من الجمال. إنّه أوّلاً يتحدّث عن الكلمة، و يقوم بعملية (تقابل) أو (تضادّ) بين نمطين من الكلمة. ثانياً: أمّا (الكلمة) التي يتحدّث عنها فتقترن بطابع صوري هو (الرمز)، أي أنَّ النصّ و هو يعتمد عنصر التشبيه في توضيح الحقائق قد اعتمد عنصراً صورياً آخر في هذا التوضيح و هو "الرمز".

و هذا النمط من الاستخدام الفنّي له جماليته الفائقة دون أدنىٰ شكّ. إنّك ترى أنَّ النصّ يريد أن يوضّح فاعلية و أهمّية (الكلمة)، و لذلك اتّجه إلى عنصر (التشبيه) ليوضّح تلكم الفاعلية و الأهمّية. و لكن الملاحظ هو أنَّ نفس الظاهرة التي يستهدف توضيحها بواسطة (التشبيه) - و هي (الكلمة) - تظلّ ذاتها عنصراً صورياً يستخدم أداةً لتوضيح الحقائق ألا و هو الرمز.

فعبارة (النور) أو (الظلمات) مثلاً هما (رمز) يستخدم لتوضيح الحقائق، حيث يشير هذان الرمزان إلى الإيمان و الكفر مثلاً، و كذلك عبارة (الكلمة)، فهي (رمز) يشير إلى دلالات متنوعةٍ، إلّا أنَّ الذي نلاحظه هنا هو أنَّ هذا الرمز (الكلمة) قد أصبح مادّة لأداة أُخرى هي (التشبيه)، حيث شبّه (الكلمة) بـ(الشجرة)، في حين أنَّ الكلمة ذاتها، هي عنصر صوري يستخدم لتوضيح الحقائق. و هنا أصبح هذا العنصر مادّةً لأداة أُخرى هي التشبيه، بحيث تمّ استخدامه وسيلة وغاية في آنٍ واحدٍ، و هذا هو موضع السرّ الفنيّ الذي نعتزم دراسته في حديثنا و إيّاك.

و الآن : إذا أدركنا هذا الجانب من الاستخدام الفنّي لكلٍّ من الرمز و التشبيه : (الكلمة) و (الشجرة)، نبدأ حينئذٍ بالوقوف عند هاتين الصورتين.

إنّ المتلقّي ليتساءل قائلاً: ما هو المقصود من عبارة (كلمة طيبةً)، و هي العبارة التي

شبّهها بـ(الشجرة الطيّبة) ؟ إذا كان المقصود من (الكلمة) هي مجرّد الكلام الطـيّب الذي يعني أنْ يتحدّث الإنسان في لقائه مع الآخرين، بلغةٍ أخلاقية ذات لين و محبّة، حينئذٍ نكون أمام صورة مباشرة حقيقيّة، و ليس أمام صورة "رمزية". إلا أنَّ الملاحظ هو أنـنا نواجه هنا (رمزاً) جعل كثيراً من المعنيين بشؤون التفسير، يتفاوتون في تـحديد الدلالة المقصورة من عبارة (كلمة طيّبة)، ممّا يجعلها كما كرّرنا صورة رمزية و ليست حقيقية. ولذلك، نتساءل : ما هو المقصود من هذا الأمر؟

بعض النصوص المفسّرة تقول بأنّ المقصود فيها كلمة التوحيد. و يشير بعضها إلى أنّ المقصود منها هو مطلق الكلام المرتبط بمفهوم (الطاعة) لله تعالى.

أما تشبيه الكلمة الطيّبة بـ(الشجرة الطيّبة) فيجرّنا إلى ملاحظة فنّية أُخرى هي أنّه إذا كان التشبيه يستخدم لتوضيح الحقائق، حينئذٍ نتوقع أن يكون هذا العنصر مجرّد (أداة) للتوضيح. إلّا أنَّ الملاحظ أنَّ هذه الأداة ذاتها، أصبحت (غاية) فـي الآن ذاتـه بـحيث تحوّلت بدورها إلى عنصر صوري هو (الرمز) أيضاً.

فكما أنَّ عبارة (كلمة طيّبة) – و هي الطرف الأوّل من التشبيه – قد أصبحت صورة في حدٍّ ذاتها بحيث تحتاج إلى طرفين، كذلك أصبح الطرف الآخر من التشـبيه (و هـو الشجرة الطيّبة)، أصبح صورة في حدٍّ ذاتها بحيث تحتاج إلى طرفين، طرف هو الشجرة التي ترمز إلى شيء، و طرف هو الشيء الذي يرمز إليه. فكما أنّ عبارة (النور) التي ترمز إلى (الايمان) تتضمّن طرفين هما : الإيمان و تشبيهه بالنور، كذلك فإنّ عبارة (الشجرة) تتضمّن طرفين هما : الشجرة ثمّ ما ترمز إليه من الدلالات.

إذن نحن الآن أمام عبارتين أو تركيبين يحملان مهمّة فنّية مزدوجة تُعدّ من أبـرز الظواهر الإعجازية في التعبير القرآني الكريم. هاتان العبارتان أو التركيبان، كلّ واحـدٍ منهما هو (أداة) و (غاية) في آنٍ واحدٍ، و لكنّهمافيمجموعهما صورة واحدة قد استخدم أوّلهما بمثابة أداة، و استخدم الآخر بمثابة (غاية)، من حيث إنَّ (الكلمة الطيّبة) و هـي «غاية» شبّهت بالشجرة الطيّبة و هي أداة.

لكن : لندع الآن هذه التركيبة الإعجازية المدهشة، و نواصل حديثنا عن (الرموز)

التي انطوت عليها هاتان العبارتان أو الصورتان : الكلمة و الشجرة. أمّا الكلمة فقد حدّثناك عنها، و أمّا الشجرة فإنّ النصوص التفسيرية تتفاوت أيضاً في تحديد المقصود منها. هل أنّ المقصود منها هو مطلق الشجرة ؟ أو أنّها شجرة خاصّة كالنخلة مثلاً أو شجرة من أشجار الجنّة ؟ إذا كان المقصود منها هو هذا النمط من الشجر الخاصّ، فحينئذٍ نكون أمام عبارة مباشرة أو حقيقية. لكن إذا انسقنا مع المفسّرين، حينئذٍ نكون أمام (رمز) أيضاً، حيث يشير أهل البيت عليهم السلام إلى أنّ الشجرة هي رسول اللّه صلى الله عليه وآله و أنّ علياً عليه السلام و فاطمة عليها السلام و ذرّيتهما والمؤمنين المحبّين للرسول و أهل بيته عليهم السلام يجسّدون فروعها و عناصرها وثمارها وأغصانها و أوراقها.

طبيعياً، إنَّ ما يميّز النصوص القرآنية الكريمة هو أنّها – في أمثلة هذه الصور – يتآزر فيها كلّ من التعبير المباشر و غير المباشر أو التعبير الحقيقي و المجازي، أو المطلق والخاصّ، أو القاعدة و تطبيقاتها، بحيث يصحّ القول مثلاً بأنّ المقصود من الشجرة هو مطلق الشجرة، و في الآن ذاته هو : الرسول صلى الله عليه وآله و أهل البيت عليهم السلام و الموالون.

المهمّ أنّ ترشّح العبارة المذكورة بأمثلة هذه الدلالات المتنوعة، هو الذي يكسبها طابع الفنّ المعجز، و من ثمّ يجعلها ذات مهمّة مزدوجة (من حيث التعبير الجمالي) بنحوٍ يمكن أن نعدها عباراتٍ مباشرة تحمل معناها اللغوي و الحرفي و عباراتٍ غير مباشرة تحمل دلالاتها الرمزية بالنحو الذي أوضحناه.

لكننا بعد : لم نحدّثك عن الأسرار الفنّية لهاتين العبارتين (الكلمة الطيّبة) و (الشجرة الطيّبة) من حيث كونهما صوراً تشبيهية و رمزية تشعّ بدلالاتٍ محددةٍ يستهدفها النصّ القرآني الكريم.

عندما تدقّق النظر في هذين التشبيهين (كلمة طيّبة كشجرة طيّبة) و (كلمة خبيثة كشجرة خبيثة)، تجد أنّهما ينتسبان إلى ما يمكن تسميته بـ(الصورة التفصيلية)، حيث لا يكتفي النصّ القرآني الكريم بإيجاد العلاقة العابرة بين الكلمة الطيّبة و الشجرة الطيّبة أو بين الكلمة الخبيثة و الشجرة الخبيثة، بل يفصّل الكلام في أوجه الشبه بين الأطراف التي تنتظم التشبيهين.

فالنسبة إلى التشبيه الأوّل (كلمة طيّبة كشجرة طيّبة) يتقدّم النصّ القرآني الكريم بتفصيل الحديث عن (المشبّه به)، فيحدّثك عن (أصل) الشجرة و (فرعها)، و يحدّثك عن موسم ثمرها، فيقول: (أصلها ثابت و فرعها في السماء تؤتي أُكُلَها كلّ حين بإذن ربّها).

و بالنسبة إلى التشبيه الآخر، يحدّثك عن اصلها، مشيراً إلى اجتثاثها من فوق الأرض، و عدم وجود قرار لها. و هذا التفصيل الذي لحظته لم يكن - بطبيعة الحال - مجرّد عملية وصفية لغرض الإمتاع، بل ينطوي - دون أدنى شكٍّ - على أسرار فنّية يتطلّبها الموقف الذي استدعىٰ أمثلة هذين التشبيهين. و السؤال هو ما هي الأسرار الفنّية لهذا التفصيل؟

لقد شبّه النصّ القرآني الكريم - كما لحظت - الإيمان أو التوحيد أو الطاعة، شبّه ذلك بالشجرة الطيّبة، ثمّ ذكر أنّ هذه الشجرة أصلها ثابت و فرعها في السماء و أنّها تُؤتي أكُلها كلّ حين بإذن ربّها. و لعلّك تقول: إنّ تشبيه الايمان بالشجرة الطيبة، من الممكن أن يكتفى منه مثلاً بذكر ثمرها و هو الثواب أو المعطيات التي يحصل عليها الإنسان نتيجة إيمانه باللّه تعالى. و لكننا نجيبك على ذلك قائلين: إنَّ الهدف الفكري للتشبيه لا ينحصر في مجرّد المعطىٰ الدنيوي أو الأُخروي للإيمان و على معطياته.

و لذلك جاءت التفصيلات التي لحظتها بالنسبة إلى كون الشجرة ذات (أصل) في الأرض و (فرع) في السماء، و أنّ أُكلها ينتفع به كلّ حين بإذن اللّه تعالى. هذه التفصيلات لابدّ أن تقترن بدلالاتٍ متنوعة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ النصّ القرآني الكريم يتميّز عن النصوص الأدبية البشرية بكونه لا يصوغ عبارة فنّية إلّا و تكون ذات دلالة مقصودة، و أنّه تعالى منزّه عن الكلام الزائد علىٰ الحاجة. و حينئذ لابدّ من التساءل عمّا تتضمّنه هذه التفصيلات من دلالة.

إننا لو انسقنا مع التفسير العام لهذا التشبيه، أي طبيعة الشجرة العادية التي تنبت في الأرض و تضرب بجذورها في الأرض، و تثبت تبعاً لذلك في الأرض، ثمّ تتعالى بفروعها إلى الفضاء أو إلى ما عبّر عنه النصّ الكريم (السماء)، حيث يجيء هذا التعبير مقابلاً للأرض و ليس السماء التي لا سبيل إلى وصول الإيتاء إليها.

أقول : لو انسقنا مع هذا التفسير، لوجدنا أنّ لهذه التفصيلات جملةً من المعطيات المترتّبة على الايمان باللّه تعالى.

إنّ النصّ لو اكتفىٰ مثلاً بتشبيه الايمان بالشجرة المثمرة لكان العطاء الذي يحصل له عطاء محدوداً في نطاق الإشباع للحاجات البيولوجية، و هو الشبع الذي يزيح التوتّر العضليّ للمعدة أو الشبع المترف الذي يزيد من إمتاع الشخص في تناوله للفواكه مثلاً. وأمّا حاجاته الأخرى، بخاصّة الحاجات النفسية كالحاجة إلى الحياة و الحاجة إلى الأمن و الحاجة إلى التقدير الاجتماعي، و الحاجة إلى الانتماء الاجتماعي، و الحاجة إلى معرفة الحقائق، كلّ هذه الحاجات تظلّ غير مشبعة، و هو أمر لا يحقّق التوازن النفسي للشخص إذا كان الإشباع منحصراً في الحاجة إلى الطعام.

لذلك فإنّ أهمّية هذه التفصيلات التي لحظتها في التشبيه المتقدّم، مثل كون الشجرة ذات (أصل) هو (ثابت) في الأرض، و ذات (فرعٍ) هو متصاعد إلى السماء، و ذات (ثمر)، هو يتأتّىٰ في جميع الأوقات أو بعضها، و كون ذلك جميعاً بإذن اللّه تعالى و ليس بإذن غيره. هذه التفصيلات لابدّ أن تتضمّن دلالاتٍ متنوعة ترتبط بإشباع مختلف الحاجات الجسميّة و النفسية و العقلية حتى يتأتّىٰ للإنسان أن يحقّق توازنه المطلوب في جميع الصعد.

و الآن : لنحاول الوقوف عند بعض النظراتِ التي قدّمها المعنيون بشؤون التفسير، مشفوعة بتذوّقنا الفنّي لهذه التفصيلات.

النصوص المفسّرة، أشارت مثلاً إلى أنَّ «الايمان» قد شبّه بأحد أنواع الشجر و هو النخلة، و شبّه (ثبات الايمان) و شبّه علمه أو معرفته بالفروع التي تحصل من الشجرة فتتعالى إلى فوق، و كذلك تتعالى و تتنامى معرفته و علمه، و شبّه ما يحصل عليه من ثواب الإيمان في الدنيا و الآخرة بثمر النخلة التي تؤتي أُكُلها كلّ حين، حيث يمكن أن نستخلص من الحين أو الوقت بأنّ المؤمن سوف يحصل على إشباع حاجاته. إمّا في الأوقات جميعاً، أو في موسم الحصاد، أو نستخلص من الحين أو الوقت الدلالة الزمنية لكلٍّ من الحياة الدنيا و الآخرة، بحيث يفيد المؤمن من إيمانه دنيوياً و أُخروياً. أمّا دنيوياً

فلأنّه يستمتع بالثمار التي يحصل عليها في معيشته، و أمّا أُخروياً فلأنّه يستمتع بما يحصل عليه من الثواب في حياته الأخروية.

إذن : لو انسقت مع أمثلة هذا التفسير، لوجدت أنَّ العطاء المترتّب على الإيمان لا ينحصر في مجرّد الحصول على الثواب الأُخروي أو الاشباع الدنيوي، بل يتجاوزه إلى إشباع الحاجات الأُخرى : جسميّاً و نفسياً و عقلياً، دنيوياً و أخروياً. فالمعرفة أو العلم يظلّ -كما أشرنا - واحداً من الدوافع التي لا سبيل إلى إغفالها بالنسبة إلى تركيبة البشر، حيث إننا جميعاً نتطلّع إلى معرفة الحقائق و استكناه أسرارها، و هذا ما يتجسّد مثلاً في تشبيه (الفرع) للشجرة حيث لحظنا بأنّ ارتفاع المعرفة يظلّ على صلة بارتفاع الشجرة.

و إذا تجاوزنا هذه الحاجة (العقلية) و اتجهنا إلى الحاجات النفسيّة، للحظنا بأنَّ تشبيه الإيمان (في نباته) بثبات الشجرة في الأرض، يجسّد واحداً من أهمّ الحاجات النفسية ألا و هي الحاجة إلى الأمن، حيث يذكر المفسّرون بأنَّ هذا الثبات له صلة بما توضّحه الآيات اللاحقة لهذا التشبيه، مثل قوله تعالى ﴿يثبّت اللّه الذين آمنوا بالقول الثابت في الحياة الدنيا و في الآخرة.﴾[١] فهذه الآية الكريمة تلقي بإنارتها على الموقف، و تفسّر لنا كيف أنّ الإيمان الثابت ينتفع به الشخص حيث يمكنه اللّه تعالى في الدنيا بالنصر أو الفتح مثلاً، و حيث يمكّنه اللّه تعالى في الآخرة بحيث يثبت على الصراط مثلاً أو يثبت على أيمانه عند مساءلة القبر... إلخ.

إذن : هذه الحاجات النفسية، مضافاً إلى الحاجات العقلية التي أشرنا إليها، فضلاً عن الحاجات الجسمية المرتبطة بالثمر... أولئك جميعاً تفسّر لنا كيف أنّ لهذه التفصيلات صلةً بإشباع الحاجات المختلفة للإنسان، جسمياً و عقلياً و نفسياً، دنيوياً و أخروياً، ممّا تكشف مثل هذه التفصيلات عن جانب من الأسرار الفنّية التي تكمن في التشبيه المتقدّم، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و لا تحسبن اللّه غافلاً عمّا يعمل الظالمون إنّما يُؤَخّرهم ليومٍ

١- ابراهيم / ٢٧.

تَشْخَصُ فيه الأبصار * مهطعين مُـقْنِعي رءُوسهم لا يـرتدّ إليـهم طـرفهم و أفـئدتهم هواء﴾[١]

نواجه في النصّ المتقدّم مجموعةَ صورٍ (رمزية) و (تمثيلية). هذه الصور صيغت في سياق الحديث عن اليوم الآخر و ما تواكبه من الأهوال، و ما تستتلي هذه الأهوال من الاستجابات وردود الفعل التي تصور عن المنحرفين.

إنّها ترسم لنا ملامح أولئك المنحرفين، ملامحهم الخـارجـية و الداخـلية، تـرسم رؤوسهم و ترسم عيونهم و ترسم قلوبهم.

و إليك ملامحهم المرسومة على هذا النحو :

الأبصار شاخصة، و لا ترتدّ إليهم. الرؤوس ممتدة إلى فوق، و معها الأعناق الممتدة بطبيعة الحال. أمّا الأفئدة فهي «هواء»... إنّها مجوفة.

هذه هي الملامح على نحو الإجمال. لكن : لنحدّثك عنها على نحو التفصيل.

العيون شاخصة لا تتحرّك و لا يغمض لها جفن. إنّها تتّجه بالنظر إلى فوق، و نظرها يظلّ ممتدّاً، لا يرتدّ إلى أصحابهم،ولا يرجع إليهم.

و أمّا رؤوسهم، فترتفع إلى فوق، حتّى أنَّ الرجل - كما يقول المفسّرون - لا يرى مكان قدمه، نظراً لارتفاع الرأس بنحوٍ ملفت.

و أمّا أفئدتهم فخالية، إنّها هواء متردّد بين السماء و الأرض، إنّها قد انخلعت مـن مواقعها لتصعد إلى الغلاف، فلا تخرج و لا تعود.

هذه الملامح، كيف رسمها النصّ ؟ ما هي الصور التي اعتمدها في الرسم ؟ ما هـو التفسير الفنيّ لها؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه.

ولنقف بك عند الصورة الأولى «إنّما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار». شخوص البصر يعني اتجاه النظر إلى شيء دون أن تطرف العين. و هذا الملمح الخارجي يظلّ ـ كما هو واضح ـ مرتبطاً بما هو ملمح داخلي، أي: بالحالة النفسية التي يـحياها الشـاخص

١- ابراهيم /٤٢ـ ٤٣.

ببصره. و لابدّ أن تكون الحالة المذكورة في أشدّ توتّراتها و تمزّقاتها و انسحاقاتها، لأنّ الموقف الذي يواجهه، بما يواكبه من الأهوال، يستلزم مثل هذه الملامح (شخوص البصر)، حيث تُشلّ فاعلية الشخص و يفقد توازنه تماماً، منعكساً ذلك على ملامحه الفزيقية المشار إليها.

و هذا فيما يتصل بإحدىٰ الحالات التي تغمر الموقف.

إنّه شخوص البصر بنحوٍ عام.

بيد أنّ النصّ -كما تلاحظ- قد فصّل رسمه للملامح المذكورة مضيفاً إليها ملامح حركية أخرى، منها : كون هؤلاء المنحرفين (مهطعين)، ثمّ كونهم (مقنعي رؤوسهم)، ثمّ كونهم (لا يرتدّ إليهم طرفهم) ثمّ كونهم (أفئدتهم هواء).

هذه السمات الأربع - مضافاً إلى السمة الرئيسة : شخوص البصر - حينما يركّز عليها النصّ، فلأنّها ذات دلالة خاصّة من حيث تنوّع الاهوال التي يواجهها المنحرفون.

و لو دقّقت النظر في السمة الأولى (مهطعين)، وجدت بأنَّ هذه السمة تحتمل عدّة دلالاتٍ، منها : الإسراع إلى الشيء، لكن مع اقترانه بالخوف، و منها : النظر إلى الشيء بخضوع، و منها : النظر الشاخص. و أنت لو انسقت مع أ يّةِ دلالة من هذه الدلالات الثلاث أمكنك أن تلحظ جماليتها و اتساقها مع طبيعة الموقف. فالإسراع يعني أنّ المنحرف ينقاد مسرعاً إلى عرصة القيامة انتظاراً لمحاسبته، و قد ورد مثل هذا المعنىٰ بوضوح في سورة أُخرى جاء فيها قوله تعالى ﴿مهطعين إلى الداع ...﴾ [١]

و أمّا لو انسقت مع الدلالة القائلة بأنّ الهطوع يعني النظر إلى الشيء بخضوع، فيتّسق مع الموقف، كما هو واضح، حيث أنَّ الذلّ أو الخضوع يظلّ سمة رئيسة تطبع المنحرفين. و أمّا لو انسقت مع الدلالة القائلة بأنّ الهطوع يعني شخوص البصر، فأمر يأتلف مع السمة الرئيسة التي لحظتها في الآية السابقة «ليوم تشخص فيه الأبصار».

و لا شكّ أنّ ترشّح الصورة بهذه الإمكانات الإيحائية المتنوعة إنّما يهبها مزيداً من الجمالية و من الإمتاع.

١- القمر / ٨.

و نتّجه بك إلى الصورة الثانية (مقنعي رؤوسهم) فماذا نجد؟ إنَّ سمة (مقنع) هي : الرفع، أي أنّ المنحرفين يرفعون رؤوسهم. و كما أشرنا أنّ بعض النصوص المفسّرة تقول : إنَّ رفع الرأس يبلغ درجة لا يرىٰ الرجل من خلالها موقع قدمه. إلّا أنَّ السؤال هو أن نتبين دلالة هذه السمة الفيزيقية، من حيث كونها انعكاساً للأعماق، فماذا تعني إذن ؟ هل تعني أنَّ رفع الرؤوس هو أنّها تشرئبّ باحثةً عن المخلّص و المنقذ مثلاً ؟ أم أنّ طبيعة الموقف لا تسمح لها إلّا بالتململ بحيث تضطرّ إلى أن ترفع رؤوسها مثلاً ؟

و نتقدّم إلى السمة الثالثة «لا يرتدّ إليهم طرفهم» هذه السمة تعني أنَّ المنحرفين لا ترجع إليهم أعينهم. لكن سبق أنْ رأينا أنَّ قوله تعالى «تشخص منه الأبصار»، و قوله تعالى (مهطعين) يعنيان تثبيت النظر، بحيث لا تطرف العين. فهل أنَّ قوله تعالى (لا يرتدّ إليهم طرفهم) يحمل الدلالة ذاتها؟

إنَّ ما يميّز النصوص القرآنية الكريمة هو أنّ استخدامها للعبارة يظلّ من الدقّة بمكان كبير، بحيث لا مكان للترادف أو الحشو فيها ممّا يحملنا على أن نتبيّن دلالة خاصّة بعبارة (لا يرتدّ إليهم طرفهم).

و في تصوّرنا، أنّ هذه العبارة تظلّ متممة للعبارة أو الصورة السابقة (مقنعي رؤوسهم)، أي أنّ المنحرفين و هم يرفعون رؤوسهم بنحو ملفت إنّما يستمرون في عمليّة الرفع المذكورة، دون أن يسمح لهم الموقف بإرجاع إبصارهم إلى ذواتهم، أي أنّهم يجسّدون صفة استمرارية لحالتهم المذكورة تعبيراً عن استمرارية الصراع و التمزّق والخوف... إلخ.

اخيراً، تواجهك صورة و تمثيلية، و هي قوله تعالى (و أفئدتهم هواء). و لعلّك لاحظت بأنّ الصور الأربع المتقدّمة (شخوص البصر) (الهطوع)(رفع الرأس)(عدم ارتداد العيون) إنّما صيغت (رموزاً) أو استعارات. بينا جاءت الصورة الأخيرة (تمثيلاً). فما هو سرّ ذلك؟

نحتمل فنّياً بأنَّ الصورة الأخيرة بما أنّها ذات طابع استقلالي متميّز عن الصور السابقة، حينئذٍ فإنّ لتميّزها المذكور صلة بتميّزها الصوري، بحيث جاءت (صورة تمثيلية) و ليست (رمزية) أو (استعارية).

و يمكنك ملاحظة ذلك بوضوح حينما تمعن نظرك في هذه الصورة (و أفئدتهم هواء) لترى بأنَّ الفؤاد هو عضو داخلي بعكس الأعين و الرؤوس. فإذا كانت الرؤوس و الأعين مظاهر خارجية تعبّر عمّا هو داخلي من الحالات و الأخطار... إلخ، فإنَّ المناسب لها أن تُصاغ (رموزاً) لتشير إلى دلالة داخلية.

أمّا (الفؤاد) بصفته عضواً داخل البدن فلا يمكن أن تنعكس عليه الحالات النفسية أو البدنية بصورة (مرئية) بالنسبة إلى المشاهد، و لذلك لا مجال لصياغته صورة رمزية، بل لابدّ من صياغته وفق صور أخرىٰ، و منها (الصورة التمثيلية)، لأنّ (التمثيل) هو رصد العلاقة بين شيئين، يظلّ أحدهما تجسيداً و تمثيلاً للآخر، فقوله تعالى (و أفئدتهم هواء) انما هو رصد للعلاقة بين (الأفئدة) (الهواء)، بحيث تظلّ عبارة (الهواء) بمثابة تجسيد وتمثيل و تعريف لعبارة (الأفئدة).

إذن : من حيث المسوّغ الفنّي لصياغة هذه الصورة (تمثيلياً)، و صياغة الصور السابقة (رمزياً) قد اتضحت أمامك بجلاء ممّا يكشف عن جانب من الأسرار الفنّية لصياغة الصور. إلّا أنّ المهم الآن هو أن نتبيّن دلالة الصورة (و أفئدتهم هواء) و علاقتها بأهوال يوم القيامة، و انعكاساتها على المنحرفين.

النصوص المفسّرة تتفاوت في تحديد الدلالات التي ترشّح بها هذه الصورة، بعضها يقول : يقصد من ذلك أنّها (مجوّفة) خالية من الإحساسات الطبيعية، نظراً للهول الذي تواجهه.

بعضها يقول : إنّها (خالية) من الأمل في الخلاص. بعضها يقول : إنّها قد ارتفعت إلى حناجرهم من شدّة الهول لا تخرج و لا تعود فتكون كالهواء المتردّد هنا و هناك... إلخ.

و في تصوّرنا أنَّ الصورة التمثيلية المذكورة مرشّحة لكلِّ الدلالات التي أشرنا إليها، مادامت محمّلة بعناصر إيحائية قد استهدفها النصّ، حيث نكرر بأنَّ جماليّة الصورة تتمثّل في كونها تحفل بقابلية تفسيرية تتناسب مع الاختلافات التي تطبع المتلقّين، حسب تفاوت خبراتهم في عملية التذوق الفنّي.

و المهمّ بعد ذلك أن تجيء هذه الصورة متجانسة مع الصورة السابقة في تعبيرها عن الأهوال التي تواجه المنحرفين يوم القيامة.

سورة النحل

قال تعالى : ﴿قد مَكَر الذين من قبلهم فأتى اللّه بنيانهم من القواعد فخرَّ عـليهم السقف من فوقهم و أتاهم العذاب من حيث لا يشعرون﴾ [1].

هذه الآية تتحدّث عن المنحرفين، عن المشركين، عن المكذّبين باليوم الآخر. و إذا دقّقت النظر فيها لحظت أنّها ترسم صورة حسّية مستقاةً من بيئةٍ صناعيةٍ، هي العمارة أو البنيان.

و لا شكّ أنّك تلاحظ بأنَّ تهديم هذه العمارة أو البنيان إنّما يتمّ من قبل اللّه تعالى حيث قال النصّ (فأتى الله بنيانهم من القواعد). و نحن إذ نلفت نظرك إلى هذه الملاحظة، إنّما نستهدف من ذلك تحديد وجهة نظرنا الفنّية أو التفسيرية قبالة ما ستراه من التفاوت بين وجهات النظر التفسيرية، التي تتردّد في الذهاب إلى أنّ صورة البنيان المتهدّم هل هي صورة (واقعية) أم (تركيبية) – أي مجازية، حسب المصطلح البلاغي الموروث – حيث يترتّب على هذا الفارق بينهما، أن تكون إمّا حيال تعبير (صوري) أو حيال تعبير (إخباري أو تقريري)؟

و مع كوننا أمام صورةٍ واقعية حينئذٍ لا نجد مسوّغاً لتناول الصورة مادمنا نـحصر حديثنا في صعيد الصورة التركيبية أو المجازية فحسب. و لكي يتّضح لك الموقف بجلاء يحسن بنا أن نعرض أوّلاً للسياق الذي وردت الصورة المذكورة فيه.

١- النحل / ٢٦.

السياق الذي وردت الصورة فيه هو أنّ الله تعالى يتحدّث عن سلوك المـنحرفين المعاصرين لرسالة الإسلام، حيث ذكّرهم النصّ بالماضين الذين سلكوا سلوكاً مماثلاً في الانحراف، و كيف أنَّ اللّه تعالى قد أتى بنيان الماضين من القواعد، فخرَّ عليهم السقفُ من فوقهم، و أتاهم العذاب من حيث لا يشعرون.

بعض النصوص المفسّرة، يشير إلى أنّ المقصود من البنيان الذي هدّمه اللّه تعالى، هو ما بناه بخت نصّر، أو ما بناه نمرود من الصرح الذي خُيّل إليه أنّه يستطيع بواسطته أن يصعد إلى السماء و يحارب أهلها. و بهذا يكون البنيان المشار إليه (حقيقة) واقعية، و ليس صورة مجازية. بالمقابل، هناك من النصوص المفسّرة ما يشير إلى (مجازية) هذه الصورة، أي: رمزيتها أو استعاريتها.

أمّا نحن فنميل إلى ما سبق أن حدّثناك عنه، من أنّ النصوص القرآنية الكريمة، تتميز - في كثير منها - بكونها ذات بعد (إيحائي) يرشّح بدلالات متنوعة، بحيث يمكن القول بأنّ المتلقّي قد يستخلص من الآية المتقدّمة بأنّ المقصود منها هو الاستعارة، و قد يستخلص منها بأنّ المقصود هو واقعة حقيقية، و قد يستخلص كليهما، أي: أنّه من الممكن أن تكون هذه الصورة (استعارة)، و لكنّها في الآن ذاته تنطبق على واقع حدث بالنسبة إلى نمرود و غيره، فتكون هذه الصورة حينئذٍ مباشرة و غير مباشرة في آن واحد.

و الآن: إذا كان الأمر كذلك، يحسن بنا أن نعرض لك جماليّة الصورة غير المباشرة، أي: الصورة الاستعارية أو الرمزية و ما تنطوي عليه من الدلالات المستهدفة في النصّ.

الصورة ـ كما هي واضحة أمامك ـ تتضمّن جانبين هما: تهديم البنيان من قواعده (فأتى اللّه بنيانهم من القواعد)، و وقوع السقف على بنيانه (فخرّ علهيم السقف من فوقهم).

لكن قبل أن نحدّثك عن الدلالة الرمزية أو الاستعارية لهذين الجانبين، ينبغي أن نلفت نظرك إلى أنّ النصّ قد عقّب على هذا التهديم للبنيان و السقف قائلاً: (و أتاهم العذاب من حيث لا يشعرون ثمّ يوم القيامة يخزيهم)

و هذا يعني ـ بما لا غموض فيه ـ بأنّ عملية تهديم البناء إنّما هي جزاء دنيوي،

بقرينة ما ذكره النصّ من أنّ اللّه تعالى يخزي المنحرفين يوم القيامة، مضافاً لإنزاله العذاب عليهم في الدنيا. و هذا ممّا يقوّي الاحتمال بأنّ المقصود من البنيان المتهدّم بأن يخزيهم اللّه تعالى أُخروياً.

يضاف إلى ذلك أنّ هذا التفصيل لعملية التهديم بخاصّة فيما يتّصل بوقوع (السقف) يقوّي الاحتمال – إن لم يجعل اليقين هو المؤكّد – بواقعية هذه الصورة، لأنّ النصّ لو كان في صدد مجرّد الإشارة إلى أنّ اللّه سوف ينتقم من المنحرفين، لكان بمقدور النصّ أن يكتفي من ذلك بأن يقول: بأنّ اللّه قد أتى على بنيان المنحرفين، و لمّا كانت هناك حاجة إلى أنْ يذكر وقوع (السقف) عليهم، حيث أنّك ترىٰ أنَّ ذكر السقف مع البنيان مؤشر إلى كون عملية التهديم هي: عملية حقيقيّة و ليست رمزيةً لشيء آخر.

لكن من الممكن أن يُثار سؤال آخر هو أنّ تهديم قواعد البناء كاف بدوره بأن يكون سبباً في إنزال العذاب عليهم و استئصالهم، و حينئذٍ لماذا أضاف النصّ القرآني إلى ذلك وقوع السقف؟

النصوص المفسّرة قدّمت إجابةً على السؤال المتقدّم، إلّا أننا نستهدف – ممّا كرّرنا ذلك – أن نؤكد الحقيقة التي ألفتنا نظرك إليها، و هي: إمكانية أن يرشّح النصّ بالدلالتين جميعاً: الواقعية و الرمزية. انّك إذا قرأت مثلاً هذه الآية التي وردت في سورة البقرة: (أيود أحدكم أن تكون له جنة من نخيل و أعناب تجري من تحتها الأنهار له فيها من كلّ الثمرات و أصابه الكبر، و له ذريّة ضعفاء فأصابها إعصار فيه نار فاحترقت.إلخ) أنك إذا قرأت هذه الآية لتأكّد لديك بأنّها مجرّد مثل ضربه اللّه تعالى و ليس حادثة واقعية. لكن مع ذلك، ذكر فيها تفصيلاتٍ يبدو للمتلقّي أنّها من الممكن أن يستغنى عن ذكرها، مثل: النخيل و الأعناب، و جري الأنهار من تحتها... إلخ.

فإذا كان الهدف من ضرب المثل هو مجرّد الإشارة إلى اهمّية الإنفاق في سبيل اللّه تعالى و عدم اقتران الإنفاق بالمنّ و الأذىٰ و الخبث و الوساوس... إلخ، حينئذٍ فإنّ الإشارة إلى المزرعة و ثمراتها ثمّ إبادتها كافٍ في التدليل على أهمّية الإنفاق و النتائج المترتّبة على اقترانه بما ذكرنا أو عدم ممارسته... إلخ، دون أن تكون للتفصيلات التي

ترتبط بالنخيل و الأعناب و الأنهار و سواها مدخلية في ذلك مثلاً. لكن هل يصحّ القول بأنّ ذكر هذه التفصيلات يظلّ دليلاً على أنّ المزرعة هي (حقيقة)، مع أنّ النصّ صريح في ذهابه إلى أنّه مجرّد مثل بدليل قوله تعالى (أيودّ احدكم أن تكون له جنة... إلخ).

إذن : مجرّد أنَّ النصّ القرآني الكريم، قد أورد، في الصورة التي نحن في صددها، ذكر السقف الذي وقع عليهم، يستكشف منه «واقعية» الصورة و ليس رمزيتها، يظلّ أمراً لا يمكن الركون إليه، و إلّا فإنّ التفصيلات التي ترتبط بعملية وقوع السقف عليهم، تظلّ أيضاً موضع تساؤل، إنّك تلاحظ مثلاً بأنّ قوله تعالى (فخرّ عليهم السقف من فوقهم) كان من الممكن أن يؤدّي إلى المقصود لو أنّ النصّ اكتفى بعبارة (فخرّ عليهم السقف) دون الحاجة إلى عبارة (من فوقهم) لأنّ السقف في الحالات جميعاً إنّما يخرّ من (الفوق)، فلماذا إذن ذكر عبارة «من فوقهم»؟

إذن : نكرّر لفت نظرك إلى أنَّ صورة (فأتى اللّه بنيانهم من القواعد)، و صورة (فخرّ عليهم السقف)، و صورة (من فوقهم) تظلّ صوراً مرشّحة لأن تكون (واقعية) من جانب، وأن تكون (رمزية) من جانب آخر، و أنّ التفصيلات المشار إليها كما يمكن أن تحمل دلالات حقيقية وقعت بالفعل و دلّت على مفهوم خاصّ، كذلك يمكن أن تحمل دلالات (رمزية) مشيرة إلى المفهوم ذاته، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿ضرب اللّه مثلاً عبداً مملوكاً لا يقدر على شيء و مَنْ رزقناه منّا رزقا حسناً فهو يُنْفِقُ منه سِرّاً و جَهْراً هل يستوون الحمد للّه بل أكثرهم لا يعلمون * و ضرب اللّه مثلاً رجلين أحدهما أبكَمُ لا يَقْدِرُ على شيء و هو كَلٌّ على مولاه أينما يُوجّهه لا يأتِ بخيرٍ هل يستوي هو و من يأمر بالعدل و هو على صراط مستقيم﴾ [1]

تواجه في هاتين الآيتين صورتين تشبيهيتين تتعلّقان بظاهرة واحدة هي : الحرّ والعبد. أي أنّ هاتين الصورتين تقومان على المقارنة بين الحرّ و العبد في تصرفاتهما أو

١- النمل / ٧٥ ـ ٧٦.

في تركيبتهما الشخصية، حيث يمكنك أنْ تلحظ الفارق بين كلٍّ من هاتين الشخصيتين في طبيعة الوظيفة الاجتماعية التي يصدران عنها، أي: من حيث المراكز و الأدوار الاجتماعية التي يصدر كلّ واحد عنهما. فللحرّ مركزه و دوره، و للعبد مركزه و دوره اللذان تحدّدهما الحياة الاجتماعية التي تخبر أمثلة هذا التصنيف الطبقي للمجتمعات.

و لعلّك على معرفة واضحة بأنّ أهمّ الفوارق الملحوظة بين الحرّ و العبد تتمثّل أوّلاً في أنّ الحرّ (مالك) لأمره (مستقلّ) في تصرفاته، مقابل (العبد) الذي يفتقد تلكم المالكية و الاستقلال، حيث تترتّب على هذه الفارقية أن يكون العبد (تابعاً) لمولاه في صعيد هويّته الشخصية.

ليس هذا فحسب، بل نجد في بعض المجتمعات التي تخبر نمطاً خاصّاً من العبيد أنّ التركيبة (العقلية) للعبيد تظلّ (متخلّفة) أيضاً عن المنحنىٰ المتوسط للذكاء الذي يطبع عامة الناس. طبيعياً، لا يعنينا أن نتحدّث الآن عن الأسباب الوراثيّة أو البيئية التي حددت هذه الفوارق بين الأحرار و العبيد، و لا يعنينا أيضاً أن نتحدّث عن طبقات العبيد أنفسهم، حيث يتمايزون فيما بينهم في السمات الجسمية و النفسية و العقلية، و حيث تلعب المراحل التأريخية التي شهدتها المجتمعات القديمة و الحديثة دوراً كبيراً في تضخيم أو تضئيل هذه الفوارق بين طبقات العبيد.

كما لا يعنينا من جهة ثالثة ما يترتّب على تحريرهم أو عدمه من نتائج. ثمّ لا يعنينا من جهة رابعة ما لا يترتّب على الفوارق بين الأحرار و العبيد من السلوك العبادي الذي يردم الفوارق بينهما (من حيث الأفضليّة) التي تضع (التقوى) معياراً لتقويم السلوك.

أولئك جميعاً، لا يعنينا أن تُطرح في سياق دراستنا الأدبية التي تحصر موضوعاتها في الجانب الفنّي للعبارة القرآنية، بقدر ما يعنينا الآن أنْ نلفت نظرك إلى مرحلة تأريخية خاصّة خبرت نمطاً من العبيد الذين تبرز سماتهم في ظاهرتين هما: التبعية و التخلّف، اللذان ركّز عليهما القرآن الكريم في هذين التشبيهين اللذين نحدّثك عنهما. و هذا ما نبدأ بتوضيحه الآن.

و الآن: إذا تأمّلت هذه الصورة وجدت أنّها قد تصدّرتها عبارة (ضرب اللّه مثلاً)،

وهذه العبارة تعني أنّ النصّ القرآني الكريم في صدد تقديم مثل فحسب، أي الاستشهاد بظاهرة اجتماعية يخبرها الناس حيث قلنا : إنّ التشبيه بالمثل يظلّ واحداً من الأساليب التي يستخدمها القرآن الكريم في صياغته لعنصر (التشبيه).

و لنتقدم إلى (المثل) نفسه، المثل يقول بما معناه : لا يستوي نمطان من الناس، نمط رزقه اللّه تعالى رزقاً حسناً، بحيث يُنفق منه سرّاً و جهراً، و نمط هو العبد المملوك الذي لا يقدر على شيء.

و الآن : بصفتك متلقّياً، ما الذي تستخلصه من هذا المثل؟ الطرف الأول من المثل والتشبيه (و هو العبد المملوك) قد غلفه النصّ بنحو من الإجمال، و هو : كون العبد المملوك لا يقدر على شيء حيث يمكنك أن تستنتج بأنَّ عدم قدرته على التصرّف من الممكن أن تكون (عامة)، بحيث تشمل جميع التصرّفات، كما يمكن أن تكون خاصّة بتصرّف واحد، يريد النصّ أن يبرزه في هذه الصورة، ألا و هو : عدم قدرته على إنفاق المال.

و هذا الاستنتاج الأخير، يمكنك أن تعتمد عليه بناءاً على ما تلحظه من الطـرف الآخر في التشبيه، و هو الحرّ الذي رزقه رزقاً حسناً و أنفق ذلك سرّاً و علانية. و لعـلّ جماليّة التشبيه المذكور تكمن في ذلك الغموض أو الإجمال الذي يدعك تعمل ذهنك لكشف هذه الدلالة أو تلك. بيد أنّه في الحالتين، أي سواءً أكان استنتاجك بأنّ المقصود من المقارنة هو : التصرّف المالي فحسب، أم كان شاملاً مطلق التصرّفات، فإنّ تركيز النصّ على الإنفاق سرّاً و جهراً، يظلّ هو العنصر الذي يستهدف النصّ تقديمه إلى المتلقّي.

و حينئذٍ بمقدورك أن تصل إلى استنتاج آخر هو أنّ النصّ في الوقت الذي يستهدف تبيين الفارقية بين العبد المملوك و الحرّ في تصرّفاتهما العامّة، إنّما يستهدف أيضاً ـ لكن من خلال صياغة خفيّة غير مباشرة ـ أن يُلفت المتلقّي إلى أهمّية الإنفاق سرّاً و علانية بنحو مطلق.

و حينئذٍ يكون النصّ القرآني، بهذا المنحنىٰ الفنيّ غير المباشر، قد اضطلع بمهمّة فنّية مزدوجة هي لفت النظر إلى ظاهرة خاصّة، في صعيد الشخصية المـملوكة و المسـتقلّة، وظاهرة عامّة هي : أهمّية الإنفاق سرّاً و جهراً. و بهذا يكون الفنّ قد اكتسب أهمّية فائقة

في امثلة هذه الصياغة الممتعة.

لكن، لا نزال الآن نتحدّث عن مقدّمة هذه الصورة أو التشبيه أو المثل، دون أن نتبيّن ـ بعد ـ الدلالة الرئيسة التي يستهدفها النصّ من وراء تقديمه للمثل المذكور. إنّه يقارن بين العبد و الحرّ، يقارن بين عدم قدرة العبد على التصرّف و بين قدرة الحرّ على التصرّف بما رزقه اللّه من الرزق الحسن. لكن ما هو الهدف من هذه المقارنة ؟ هنا لابدّ من ملاحظة السياق الذي ورد من خلاله هذا التشبيه.

إذن : فلنحاول الوقوف عند الآيات السابقة على هذا المثل.

إنّ الأهمّية الفنّية التي نعتزم لفت نظرك إليها في هذه الجزئية من حديثنا الآن هي أنّ النصّ القرآني الكريم يخضع لبناء هندسي أو لعمارة محكمة تنتظم هيكل السورة بأكملها، بحيث تتواشج أجزاؤها بعضها مع الآخر، و منها : الأجزاء المرتبطة بعنصر التشبيه أو المثل.

فالتشبيه الذي يقارن بين العبد المملوك و بين الحرّ في ظاهرة (الرزق) الحسن الذي رزقه اللّه للحرّ، قد سبقه كلام عن (المشركين)، عن عبادتهم أصناماً لا تملك (الرزق). دقّق النظر من جديد في قوله تعالى «و يعبدون من دون اللّه ما لا يملك لهم رزقاً». فالتأكيد على ظاهرة (الرزق) دون سواها، مع أنّ النصّ يتحدّث عن سلوك المشركين بعامّة و هو عبادتهم الأصنام. التأكيد على هذه الظاهرة لابدّ أنْ ينطوي على هدف خاصّ، يريد النصّ القرآني الكريم لفت النظر إليه. فالأصنام لا تملك أيّة فاعلية، سواء كان ذلك في نطاق الوعي أو الرزق أو سواهما. لكن بما أنّ النصّ قد ذكر فاعلية (الرزق) هنا، فحينئذٍ نستنتج بوضوح بأنّ النصّ القرآني الكريم يستهدف لفت النظر إلى هذه الظاهرة.

و بالفعل، نجد أنّه قد أعقب حديثه عن عدم فاعليّة الأصنام في الرزق، قد أعقبه بالحديث عن العبد المملوك الذي لا يقدر على شيء، و مقارنته بالحرّ الذي «رزقه اللّه رزقاً حسناً، فهو ينفق منه سراً و جهراً».

إذن : أمكنك أن تتبيّن جملة من الأسرار الفنّية التي واكبت هذا التشبيه، فيما لم نحدّثك بعد عن تفصيلاته بقدر ما حدّثناك عن مقدّماته المرتبطة بعمارة السورة القرآنية

الكريمة، و بظاهرة تركيزه على مفهوم الرزق و إنفاقه سرّاً و علانيةً، حيث اتّضح لك كيف أنّ النصّ قد استهدف إبراز ظاهرة (الرزق)، و كيف أنَّ هذه الظاهرة قد ارتبطت عضوياً بعنصر التشبيه أو المثل، و من ثمّ علاقة ذلك بسلوك المشركين، فيما جاء المثل أو التشبيه موظفاً لإنارة السلوك المذكور، بالنحو الذي سنتحدث عنه لاحقاً إنْشاءاللّه.

قلنا: إنّ هذا التشبيه قد طبعه الإجمال الفنّي، حيث إنّك تواجه تشبيهاً لا يتعرّض إلى سلوك المشركين بقدر ما يطرح مقارنة بين المملوك و الحرّ في تصرفاتهما المالية، لكن: بما أنَّ الأجزاء السابقة من النصّ قد تحدّثت عن عبادة الأصنام و عدم فاعليتها في الرزق، حينئذٍ فإنّ الإجمال الفنّي المشار إليه يكون قد انكشف جانب من أسراره الممتعة التي نبدأ الآن بالحديث عن تفصيلاتها المرتبطة بالتشبيه نفسه.

إنَّ المتلقّي بمقدوره أن يستكشف بوضوح بأنَّ المقارنة بين المملوك و الحرّ، هي - في الآن ذاته - مقارنة بين المؤمن و المشرك، بين عبادة اللّه تعالى و بين عبادة الأصنام. بل هي في الواقع توظيف فنّي لإنارة المفهوم المشار إليه، و إنّ ما طرحه النصّ من التفصيلات، إنّما هي ذات طابع ثانوي بالقياس إلى الطابع الرئيس المتمثّل في المقارنة بين التوحيد و الشرك. بالنظر إلى ظاهرة العبودية و الحرية، و ظاهرة الرزق من اللّه تعالى، وظاهرة إنفاقه سرّاً و علانية.

إذن نحن الآن أمام ظواهر ثلاثٍ قد وظّفها النصّ القرآني الكريم لإنارة الفارق بين التوحيد و الشرك. أمّا الظاهرة الأولى (الفارقية بين الحرّ و المملوك) فإنّ ما يعنينا منها هو مقارنتها بالفارقية بين اللّه تعالى و بين الأصنام، فاللّه تعالى هو المالك لكلِّ شيء، إنّه تعالى يمتلك (فاعلية) كلّ شيء. أمّا الأصنام فهي لا تملك أيّة فاعليةٍ كما هو واضح، سواء كانت الفاعلية تتّصل بظاهرة الوعي أو العطاء أو غيرهما.

طبيعياً، أنّ التشبيه أو التمثيل أو المقارنة بين (فاعلية) اللّه تعالى، و بين (مخلوقاته) لا يمكن أن تخضع للتعبير الحقيقي بقدر خضوعها مجازياً، نظراً لتنزّهه تعالى عن المثل والشبه... إلخ. كلّ ما في الأمر أنّ رصد ظواهر (تقريبية) للذهن، هو الذي يتكفّل ببيان الحقائق، لذلك عندما ضرب اللّه مثلاً بين الحرّ و المملوك، إنّما استهدف تقريب الحقيقة

الذاهبة إلى أنّ المملوك (لا يقدر على شيء) و كذلك «الأصنام» لا تقدر على شيء.

بعكس الشخصية الحرّة التي تمتلك فاعليّة التصرّف في أموالها مثلاً. من هنا جاء هذا المثل أو التشبيه عنصراً للتقابل أو المقارنة بين فاعليّة اللّه تعالى و بين الأصنام، في نطاق الفاعلية المحدودة التي وهبها اللّه تعالى للحرّ و سلخها من العبد.

إذن : جاء المثل أو التشبيه المتقدّم، ليوضّح عدم فاعليّة الأصنام تماماً مقابل الفاعلية الكاملة التي يمتلكها اللّه تعالى، مشيراً بذلك إلى الانغلاق الفكري الذي يطبع هؤلاء المشركين المتخلّفين عبر عبادتهم الصنم. و لذلك نجد ـ من الزاوية الفنّية ـ أنَّ النصّ القرآني الكريم قد عقّب على هذا التشبيه المجمل بقوله تعالى (بل أكثرهم لا يعلمون) أي أنَّ هؤلاء المشركين، لا علم لهم بهذه الحقيقة الواضحة، حقيقة أنَّ الأصنام لا تملك أيّة فاعليّة مقابل الفاعلية المطلقة التي يمتلكها اللّه تعالى.

كما أنَّ النصّ القرآني الكريم قد عقّب قبيل تعقيبه القائل (بل أكثرهم لا يعلمون) عقّب قائلاً: (الحمد للّه) بل أكثرهم لا يعلمون.

إنّ فقرة (الحمد للّه) لابدّ أن تنطوي على سرّ فنّي في هذا الموقع من التشبيه، حيث لحظت أنّها جاءت مباشرةً بعد قوله تعالى (هل يستوون) أي : هل يستوي العبد المملوك والحرّ؟ فإذا كانا غير مستويين، حينئذٍ فإنَّ الأمر يتطلّب تأمّلاً هو : أن يحمد الله تعالى. لكن : حيال أيّ شيء؟ طبيعياً، إنّ اللّه يُحمد على كلِّ شيء. لكن، بما أنَّ النصّ ذكر هذا الحمد في سياق خاصّ، حينئذٍ نستخلص بأنَّ الحمد ـ من الزاوية الفنّية ـ لابدّ أن يركّز على ظاهرة خاصّة ترتبط بالموقف. فماهو هذا الموقف ؟

سبق أن قلنا: إنّ النصّ قد انتخب من ظاهرة (العبودية و الحريّة) من حيث الفارقية بينهما، قضيّة (الرزق) من قبل اللّه تعالى و قضيّة إنفاقه سرّاً و جهراً، و قلنا أيضاً : إنّ انتخاب النصّ لهاتين الظاهرتين ينطوي على مهمّة فنّية هي : إبراز ذينك المفهومين : رزق اللّه تعالى و إنفاقه سرّاً و جهراً، حيث يستهدف النصّ من إبرازه لهذا الجانب الفنّي نظر المتلقّي إلى أهمّية هذين المفهومين بنحو مطلق. فاللّه تعالى هو الرازق الذي يحدّد الرزق كثرةً و قلّةً حسب متطلبات الحكمة، كما أنَّ الإنسان مطالب بأن ينفق ما رزقه اللّه تعالى

سرّاً و علانيةً.

و الآن بعد أن نعرف بأنّ ظاهرة الرزق تظلّ من قبل اللّه تعالى من جانب، و أهمّية إنفاق الإنسان لما رزقه اللّه تعالى سرّاً و جهراً من جانب آخر، حينئذٍ يجدر بنا أن نتبيّن علاقتهما بالتشبيه الذي نحن في صدده، ثمَّ صلة ذلك بالتعقيب الذي لحظناه، متمثّلاً في قوله تعالى «الحمد للّه».

من حيث صلة الرزق و إنفاقه بالفارقية بين الحرّ و العبد، فالملاحظ أنَّ النصّ قد انتخب أحداً من الفاعليات التي يتمتّع بها الحرّ و يفتقدها العبد، و هي تملّكه - من قبل اللّه تعالى بطبيعة الحال - الرزق و قدرته على إنفاقه، و مثل هذا التملّك يُعدّ عطاءً ضخماً من قبل اللّه تعالى ينبغي على الإنسان أن يحمد اللّه تعالى على مثل هذا المعطىٰ الضخم. ولذلك، فإنَّ تعقيب النصّ بفقرة الحمد للّه، ينبغي ألّا يغفل المتلقّي عن السرّ الكامن وراءه.

بيد أنّ هذا الاستنتاج يظلّ واحداً من استنتاجات أُخرى يرشح بها هذا النصّ المعجز، و منها: معطى القدرة على إدراك (التوحيد) و نبذ (الوثنيّة).

فمادام النصّ في صدد المقارنة بين من يعبد اللّه تعالى و بين من يعبد الأصنام، ومادام النصّ في صدد التوضيح للفارقية بين من يمتلك فاعلية العطاء و بين من يفتقدها، حينئذٍ فإنّ إدراك هذه الحقيقة ذاتها يُعدّ معطى ضخماً دون أدنى شكٍّ، ممّا يستوجب على الإنسان أن يحمد اللّه تعالى على منحه مثل هذه القابليّة على الإدراك، و من ثمّ حمده تعالى على أنْ يمارس مهمّته العبادية وفق مفهومها الصائب الذي يرتكن إلى توحيد اللّه تعالى وعدم إشراك غيره في هذه الممارسة.

إذن : في ضوء ما تقدّم، أمكنك أنْ تتبيّن كثيراً من الأسرار الفنّية الكامنة وراء التشبيه المذكور، التشبيه بين الحرّية و العبودية و ما واكبها من ظواهر الرزق من قبل اللّه تعالى، وإنفاقه سرّاً و جهراً من قبل الإنسان، سواءً كان ذلك مرتبطاً بالموقع الهندسي الذي احتلّه هذا التشبيه، من حيث كونه إنعكاساً لآياتٍ سابقة تحدّثت عن عبادة الأصنام و عدم امتلاكها لفاعلية الرزق، أو كان ذلك مرتبطاً بالصياغة الفنّية التي دعت الذهن إلى أن يستنتج الدلالة التي استهدفها التشبيه في مقارنته بين الحرّ و العبد، أو كان ذلك مرتبطاً

بعلاقة التشبيه في مقارنة بين الحرّ و العبد، أو كان ذلك مرتبطاً بعلاقة التشـبيه بـظاهرة الرزق و إنفاقه. و كان مرتبطاً بعلاقة أولئك جميعاً بالفقرات التي عقّب بها النصّ على ما تقدّم، متمثلةً في قوله تعالى «الحمد لله، بل أكثرهم لا يعلمون».

أولئك جميعاً تكشف عن جماليّة مثل هذا التشبيه و اغتنائه بالدلالات المتنوعة، وإحكام بنائه الهندسي من حيث صلة أجزائه، بعضها مع الآخر، و من حيث صلة بما قبله و بما بعده أيضاً.

و الملاحظ أنّ النصّ القرآني الكريم لم يكتفِ بالتشبيه المتقدّم، بل عقبه بتشبيه آخر هو (و ضرب اللّه مثلاً رجلين أحدهما أبكم لا يقدر على شيء و هو كلّ على مولاه أينما يوجّهه لا يأت بخير، هل يستوي هو و من يأمر بالعدل و هو على صراط مستقيم).

إنّ ما نعتزم توضيحه لك هو أن نبيّن المسوّغات الفنّية للتشبيه الأخير، ثمّ عـلاقته العضوية بالتشبيه الأوّل، ثمّ الدلالات التي يتضمّنها التشبيه الأخـير و مـا واكـبها مـن الأسرار الفنّية في صياغة المشبّه.

و لنبدأ بالحديث عن دلالات التشبيه الآخر.

التشبيه يقارن بين عبادة الأصنام التي لا تملك أيّة فاعلية، و بين عبادة اللّه تعالى، أي أنّه امتداد للتشبيه الذي سبقه، إلّا أنّ الفارق هو أنّه يقدّم نموذجاً آخر من المقارنة. فالتشبيه الأسبق قدم نموذجاً هو العبد المملوك الذي لا يقدر على شيء من فاعليّة الرزق و قارنه بعبادة الأصنام التي لا تملك هذه الفاعلية.

أمّا التشبيه الذي نحدّثك عنه الآن فهو يقارن بين الأبكم، أي الأخرس الذي لا يقدر على النطق، و هو كلّ أو ثقل على مولاه بحيث لا يتمكّن البتّة من أن يمارس عمل الخير مهما وجهه مولاه.

و هذا فيما يتّصل بالطرف الأول من التشبيه، أي : الصنم و المملوك. أمّا ما يتّصل بطرف المقارنة الآخر، أي : عبادة اللّه تعالى، فقد شبّه النصّ ذلك بالحرّ الذي يملك القدرة الكلامية، و توجيه الآخرين إلى الخير، و بأمرهم بالعدل، و المشي على صراط مستقيم.

من هذا يتّضح لك أنّ التشبيه الأوّل قد حصر موضوعه في دلالة خاصّةٍ هي (فاعلية

الرزق و إنفاقه سرّاً و علانيةً). أمّا التشبيه الأخير، فتضمّن دلالاتٍ أخرى، في مقدّمتها: القدرة على الكلام و عدمها، مضافاً إلى دلالات أُخرى هي: الأمر بالعدل، المشي على صراط مستقيم، القدرة على توجيه الآخرين. إذن: تنوع الدلالات و ما تستهدفها من الأفكار، يشكّل مسوّغاً فنّياً لتقديم تشبيه آخر، كالنموذج الذي أوضحناه. إلّا أنَّ المهمّ هو أن نتناول هذه الدلالات الجديدة.

إنّ أوّل ما ينبغي ملاحظته هنا هو أنّ النصّ القرآني الكريم قد انتخب (في التشبيه الأول) قضيّة الرزق بصفتها أهم الحاجات البشرية، فنفى عن الأصنام فاعليتها في الرزق. أمّا في التشبيه الأخير فإنّ النصّ نفى أهمّ سمة ترتبط بالجهاز النطقي، و هي: الكلام، نفاها عن الأصنام وشبّهها بالرجل الأخرس. طبيعياً من الممكن أن تتساءل قائلاً: إنّ الجهاز الإدراكي مثلاً هو المائز بين الحجر و البشر، فلماذا انتخب أحد الأجهزة الفرعية، و هو النطق، مع أنّه تابع للجهاز الأعمّ منه و هو الإدراك؟

في تصوّرنا الفنّي الصرف أنَّ (النطق) هو المائز بين الإنسان و الحيوان، فالحيوان يمتلك جهازاً إدراكياً في حدوده التي أودعتها السماء فيه، إلّا أنَّ الحيوان لا يمتلك قدرة على الكلام. و هذا يعني أنّ انتخاب الجهاز الإدراكي للتفرقة بينه و بين الأصنام من الممكن أن يقترن في ذهن المتلقّي بإمكانية وجوده في الأصنام مثلاً، مادام الحيوان و هو عضوياً يختلف عن الإنسان، يمتلك جهاز الإدراك، و كذلك غيره من المخلوقات غير البشرية. لكن، بما أنّ (النطق) هو المائز الذي يفصل بين عضويتي الإنسان و الحيوان، حينئذٍ فإنّ انتخابه، دون سواه، يعني أنّ الأصنام التي يستهدف النصّ نفي فاعليتها تماماً، لا توجد إمكانية لأن يتصوّر مثلاً أنّها تقدر على النطق.

يضاف لذلك، أنَّ النطق أو الكلام هو الأداة الوحيدة التي تستطيع أن تنقل الأفكار إلى الآخرين، فالصنم - مع فرضيّة تملّكه لجهاز الإدراك كما هو سمة الحيوان مثلاً - حينما يفتقد جهاز النطق لا يمكنه أن يستجيب لحاجات المتشبثين به، و حينئذٍ يكون انتخاب النصّ لجهاز النطق و جعله مادّة للتشبيه أو المقارنة، له مسوّغ جديد يُضاف إلى المسوّغ الأوّل الذي ذكرناه.

و الآن، إذا قدّر لك أن تتبيّن المسوّغ الفنّي لانتخاب النصّ ظاهرة النطق و عدمها، بالنسبة إلى مقارنة عبادة الأصنام عمّن لا يمتلك جهاز النطق و هو الأبكم أو الأخرس، حينئذ يجدر بك أن تتابع الدلالات الأُخرى التي طرحها النصّ في التشبيه.

لكن : قبل ذلك، ينبغي أن نتبيّن أيضاً ما طرحه النصّ من الدلالات المرتبطة بالأبكم نفسه.

لاحظ أنّ النصّ حينما صوّر الأبكم بأنّه لا يقدر على شيء «ضرب اللّه مثلاً رجلين احدهما أبكم لا يقدر على شيء»، إنّما رتّب عليه آثاراً أُخرى غير عملية الخرس، و هي قوله تعالى «و هو كلّ على مولاه أينما يوجهه لا يأت بخير»، و هذا يعني أننا أمام دلالتين هما : إنّ الأخرس كلّ على مولاه من جانب، و أنّه لا يأتي بخير من جانب آخر. فما هي صلة هاتين الدلالتين بالأخرس؟

إنّ الأخرس بما أنّه لا يستطيع أن يمارس عملية النطق، حينئذٍ لا يمكنه أن يمارس الوظائف التي يكلّفه بها مولاه، و هذا ما يجعله (كلّاً) : أي ثقلاً و وبالاً على مولاه الذي لا ينتفع بمملوكه.

أمّا الدلالة الأُخرى (أينما يوجّهه لا يأت بخير) فيمكن أن نعدّها عبارة تفسيرية أو بيانية لعبارة (و هو كلّ على مولاه)، بصفة أنَّ مولاه عندما يوجّهه لا يستطيع المملوك أن يسير في ضوء ما يوجهه به مولاه، لتعذّر نطقهِ بما يُؤمر به، كما لو كلّفه بشراء سلعة ذات مواصفات خاصّة مثلاً، و من هنا يصبح (كلّاً) على مولاه.

أمّا الدلالات الأُخرى التي طرقها النصّ، فتتمثّل في قوله تعالى : عن المملوك الأبكم الذي لا يأتي بخير، إنّه (هل يستوي هو و من يأمر بالعدل و هو على صراط مستقيم). فالتشبيه يقارن بين الأبكم المذكور، و بين من يأمر بالعدل و هو على صراط مستقيم.

من الواضح، أنّ قضيّة (الأمر بالعدل) من جانبٍ و الكون (على صراط مستقيم) من جانب آخر، لابدَّ أن ترتبط ـ من زاوية البناء الهندسي للتشبيه ـ بالمقارنة مع الأبكم الذي لا يأتي بخير. لكن، من الممكن أن يُثار التساؤل عن إمكانية أن تكون هاتان الدلالتان (مستقلّتين) بذاتهما، مادام النصّ يستهدف مقارنة المشرك بالموحّد عبر دلالات متنوعةٍ.

و هذا ما نحاول إلقاء الإنارة عليه.

نحن الآن أمام سمتين لهذا الرجل الذي قارنه النصّ برجل أبكم، الرجل الذي يقف مقابلاً للأبكم هو (الآمر بالعدل)، و الكائن (على صراط مستقيم). ترى : ما هي السمات المتقابلة بين الرجلين : الأبكم و الآمر بالعدل الكائن على صراط مستقيم ؟

إنّك لحظت، أنّ الأبكم قد وصفه النصّ بأنّه لا يقدر على شيء، و وصفه بأنّه (كلّ) على مولاه، و وصفه بأنّه مهما وجّهه مولاه فهو لا يأتي بخير، تجد الآن أنّ الصفات التي خلعها على الرجل المقابل، العدل و الصراط، لا تتقابل في خطوط مشتركة مضادّة (في الظاهر)، حيث يتوقّع المتلقّي أن يقال له مثلاً... هل يستوي الأبكم الذي لا يقدر على شيء الثقيل على مولاه، الذي لا يأتي بخير مهما وجّهه المولىٰ، هل يستوي مع القادر على شيء، مع المستقلّ في تصرفاته، مع الواعي الذي يأتي بالخير إذا وجّهه الآخرون.

هكذا يتوقّع المتلقّي من التقابل بين الطرفين. لكن : تجد أنّ النصّ القرآني الكريم يواجهك بصفات غير ما ذكرناها. فما هو السرّ الفنيّ في ذلك ؟

إنّ أهمّية الفنّ المعجز تتبدّى هنا بوضوح، إذا أمعنت النظر جيّداً في هاتين السمتين اللتين ذكرهما النصّ، و نعني بهما : (الأمر بالعدل) و (الكون على صراط مستقيم).

لكن قبل ذلك، ينبغي أن تضع في ذهنك أنّ هذا التشبيه هو امتدادٌ لتشبيه سابق يقارن بين مملوك و آخر، و أنّ الهدف من المقارنة هو : تقريب الحقيقة التي تستهدف المقارنة بين عبادة الأصنام و عبادة اللّه تعالى، فالمملوك يشبه الصنم الذي لا فاعلية له، والحرّ ضرب مثلاً للقدرة على الشيء حيث يرمز بها إلى قدرة السماء. و إذا كان الأمر كذلك، أفلا نتوقّع في التشبيه الذي نحن في صدده أن يكون بدوره قد صيغ لاجل المقارنة بين عبادة الأصنام و عبادة اللّه تعالى؟

طبيعياً، نتوقع ذلك. لكن، ينبغي أن ننتبه على حقيقة أخرى هي أنَّ المثل أو التشبيه لا تنحصر دلالته في المقارنة بين الأصنام و السماء، من حيث الفاعلية و عدمها فحسب، بل يتجاوزه ايضاً إلى المقارنة بين الأشخاص الذين يعبدون اللّه تعالى مقابل الأشخاص الذين يعبدون الأصنام، و هو امرٌ لحظناه في التشبيه الأسبق الذي قارن بين العبد الذي لا

رزق يمتلكه، و بين الحرّ الذي ملّكه اللّه تعالى الرزق و أنفق منه سرّاً و جهراً.

فالإنفاق سرّاً و جهراً يخصّ العبد و لا يخصّ السماء، كما هو واضح، لكن في الآن ذاته، فإنّ المقارنة بين القدرة على شيء و بين عدمها إنّما تخصّ السماء و الأصنام، حيث تملك السماء القدرة على كلّ شيء، و حيث تفقد الأصنام القدرة على ايّ شيء، كذلك في التشبيه الذي نحن في صدده.

نواجه في النصّ ـ و هذا هو سرّ فنّي مثير و مدهش ـ صياغة خاصّة تجعل المتلقّي مستوحياً كلّاً من الدلالتين المزدوجتين اللتين أشرنا إليهما، أي : المقارنة بين السماء والأصنام من جانب، و بين العبّاد لكلّ واحد منهما من جانب آخر. التشبيه بطبيعة الحال لا يرسم لنا هذه الحقيقة، إلّا أنّ الصياغة الفنّية مرشّحة لأن تجعلنا – نحن المتلقين – نستوحي ذلك، و هذا كما كرّرنا أحد أسرار الفن. إنّك بصفتك متلقّياً سوف تستنتج من العبارة القائلة بأنّه لا يستوي الأبكم الثقيل على مولاه العاجز عن الخير، لا يستوي مع من يضادّه في هذه الصفات، لا يستوي الصنم الأبكم مع السماء التي تنطق بهذه المبادىء التي أنزلها اللّه تعالى على رسله. و في نفس الوقت لا يستوي عبّاد الأصنام الذين لا يقدرون على فعل الخير، مع الموحّدين الذين يحملون صفات مضادّة تماماً لصفات الوثنيين.

إذن : التشبيه المتقدّم يحمل صفة فنّية مزدوجة تخصّ الصنم و الوثنيين مقابل السماء و الموحّدين. و في هذا الصعيد الأخير أي : الموحّدين مقابل الوثنيين تواجهك الصفتان اللتان أشرنا إليهما قبل قليل، و هما : (من يأمر بالعدل) و من (هو على صراط مستقيم).

إنّك لو دقّقت النظر جيداً في عبارة (من يأمر بالعدل) لحظت بوضوح، أنَّ (الأمر) يعني إرسال الكلام إلى الآخرين، فالآمر بالشيء، إنّما هو (ينطق) بكلام. و من (ينطق) بكلام يقابله من لا ينطق، و هو الأخرس أو الأبكم الذي أشار التشبيه إليه (ضرب اللّه مثلاً رجلين أحدهما أبكم).

إذن : جاءت صفة (الأمر بالعدل) لتتقابل مع صفة عدم الأمر أو السكوت أو الخرس.

و هذا يكشف دون أدنى شكٍّ عن أنّ صفة (من يأمر بالعدل) إنّما ترتبط عضوياً بصفة (الأبكم) التي وردت في الطرف الأول من التشبيه.

يبقىٰ أن نشير هنا إلى أنّ النصّ ذكر صفة (العدل) دون سواها، ممّا يعني أنّها تنطوي على سرٍّ فنّي مادمنا متيقنين بأنّ هذا التشبيه تترابط أجزاؤه بعضها مع الآخر اتّساقاً مع سائر النصوص القرآنية التي تخضع لعمارةٍ محكمة البناء.

و في تصوّرنا أنّ الأمر بالعدل هو إشارة إلى عنصر (الموضوعية) التي تتضمنها دلالة (العدل). فيما أنّ النصّ يتحدّث عن المحاكمات العقلية التي ينبغي أن توازن و تقارن بين الأشياء وفق منطق عادلٍ غير منحرف، حينئذٍ فإنّ التركيز على هذه السمة يتناسب مع الحقيقة المذكورة.

و هذا كلّه فيما يرتبط بالسمة الأولى، و هي عبارة (من يأمر بالعدل).

و أمّا السمة الأُخرى، و هي عبارة (و هو على صراط مستقيم) فإنّ علاقتها بما يضادّها من السمات المتّصلة بالأبكم، و الثقيل على مولاه، و العاجز عن عمل الخير مهما يوجهه الأشخاص الآخرون. هذه العلاقة ستتّضح تماماً حينما تمعن نظرك في طرفي التشبيه الذي يتضمّن من هو لا يقدر على عمل الخير، و بين من هو على صراط مستقيم يستطيع عمل الخير.

طبيعياً، يمكنك أن تتساءل قائلاً: هل أنَّ عبارة (على صراط مستقيم) هي عبارة مباشرة أم هي (رمز) لدلالة أُخرى؟ لا شكّ، أنّها (رمز) لشيء، وليست عبارة (حقيقيّة)، لأنّ العبارة الحقيقيّة لا تشير إلّا إلى بيئة اليوم الآخر الذي يتحدّث عن عبور الصراط وعدمه من حيث المصائر النهائية التي تنتظر البشر في اليوم الآخر. لذلك، لا يمكنك إلّا أن تستخلص من هذه العبارة دلالتها الرمزية التي تشير إلى ما هو واضح من الطرق التي يسلكها الإنسان. إذن: الصراط المستقيم يشير إلى مفهوم التوحيد و الإيمان و المعرفة... إلخ، مقابل ما رمز إليه النصّ بـ(الأبكم)، الثقيل، الذي لا يأتي بالخير، بل يمكننا أن نجعل هذا الرمز (الصراط المستقيم) يقف مقابلاً لعبارة (أينما يوجهه لا يأت بخير)، مدىٰ إحكام هذا التشبيه من حيث علاقة أجزائه، بعضها مع الآخر، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿و للهِ غيبُ السماوات و الأرض و ما أمْرُ الساعة إلّا كَلَمْحِ البصر أو هو أقرب إنّ اللّه على كلِّ شيء قدير﴾[١]

في الآية الكريمة، يواجهك تشبيه هو «و ما أمر الساعة إلّا كلمح البصر أو هو أقرب». هذا التشبيه - بالرغم من أُلفته و سهولة تلقّيه - يظلّ واحداً من التشبيهات الممتعة العميقة الدلالة. إنّك تجد أوّلاً أنَّ هذا التشبيه قد اقترن بمقدّمة سابقة عليه، و بنتيجة لاحقة له، كما قد اقترن بأدوات فنّية غير التشبيه ممّا أضفت عليه جماليّة أخرى كما سنرىٰ.

لقد اقترن هذا التشبيه بأداتين هما (النفي) و (الاستثناء) أولاً، أي: عبارة (و ما) و(إلّا) و ما أمرالساعة إلّا كلمح البصر. و أظنّك على معرفة كاملة بأنَّ النفي و الاستثناء يفيدان «الحصر» و من ثمّ «التوكيد» على دلالة معينة للفت النظر الى أهمّيتها، ليس هذا فحسب، بل إنّك لتجد بأنّ تشبيه الساعة، أي: قيامها بـ(لمح البصر) لم تقف عند هذه الظاهرة فحسب، بل أضاف النصّ لها تشبيهاً آخر هو «أو هو أقرب»، ممّا تكشف هذه الإضافة عن مزيد من الدلالات التي يستهدفها النصّ في التشبيه المتقدّم.

أمّا ملاحظتك بأنَّ هذا التشبيه قد تقدّمته عبارة تقول «و لله غيب السماوات والأرض»، ثمّ لحقته عبارة تقول «إنّ اللّه على كلِّ شيء قدير»، فتنطوي على مهمّة فنّية أُخرى، هي: إلقاء المزيد من الأهمّية على الدلالة التي يعتزم النصّ تأكيداً عليها، فضلاً عن ملاحظتك للمهمّة العضوية التي تربط بين التشبيه و بين مقدّمته و نتيجته.

لكن: لا نزال نحدّثك إجمالاً عن التشبيه المتقدّم، و ما يعنينا أنْ نلفت نظرك إليه هو التشبيه ذاته، خارجاً عن مقدّمته و نتيجته، و خارجاً عن الأدوات الفنّية التي واكبته، فما هي سمات هذا التشبيه ؟

لقد شبّه النصّ قيام الساعة بـ(لمح البصر)، و لا أحسبك قادراً على أن تتصوّر إمكانية التخيّل لسرعة قيام الساعة بأشدّ دقّةً من التشبيه المذكور، من الممكن من خلال اعتمادك على الأرقام الرياضية مثلاً أن تتصوّر نسبة السرعة، إلّاأنّ الرقم الرياضي نفسه يحملك

١- النحل / ٧٧.

على أن تمارس عملية تخيّل للسرعة، و حينئذٍ لا يمكنك أيضاً إلّا أنْ تعتمد (لمح البصر) في عملية التخيّل المذكورة لتجد أنّ إطباق جفونك و فتحها، مهما بلغت سرعتها تظلّ هي التجسيد الحسيّ لأقصىٰ النسب المتخيّلة للسرعة، و عندها يمكنك أن تكتشف مدىٰ الدقّة و الطرافة و العمق في التشبيه المذكور حينما يستهدف لفت نظرك إلى أنّ قيام الساعة سوف يتمّ بنحو لا تلحقه أيّة سرعة. لكن هل أنّ النصّ قد اكتفى بهذا التشبيه الذي يجسّد أقصىٰ درجات التخيّلِ لسرعة قيام الساعة ؟ كلّا إنّه تقدّم بتشبيه آخر يكمّل به التشبيه الأوّل ألا و هو قوله تعالى (أو هو أقرب).

إنّ هذا التشبيه الأخير يختلف عن التشبيه الأوّل بكونه ينتسب إلى نمط آخر من التشبيه نطلق عليه اسم (التشبيه المتفاوت)، أي التشبيه الذي لا يقارن بين الظاهرتين من خلال تماثلهما بل من خلال تفاوتهما، أي أنَّ هذا النمط من التشبيه لا يقارن بين المشبه وهو سرعة قيام الساعة و بين المشبّه به (و هو : لمح البصر)، من خلال كونهما متماثلين في السرعة، بل تجده يجعل (المشبّه) أشدّ من (المشبّه به)، يجعل قيام السّاعة، ليس متماثلاً مع سرعة لمح البصر، بل أشدّ سرعةً من لمح البصر، حينئذٍ يمكنك أن تتصوّر المسوّغات الفنّية لمثل هذا التشبيه المتفاوت من حيث المهمّة الفنّية التي يضطلع بها. فالمألوف هو أن يكون المشبّه به أشدّ فاعلية من المشبّه. لكن : عندما يواجهك النصّ بعملية مضادةٍ، عندها تتبيّن مدىٰ الدقّة و العمق و الطرافة التي ينطوي عليها مثل هذا التشبيه المتفاوت.

فأنت عندما تعود بذاكرتك إلى سرعة قيام الساعة بالاعتماد على الرقم الرياضي في تصوّر نسبتها، و تجد أنّ «لمح البصر» هو المجسّد لأقصىٰ السرعة من خلال التجريب الذهني لتصور السرعة، حينئذ عندما يواجهك تشبيه آخر يقول بأنَّ قيام الساعة هو أقرب من لمح البصر، عندها سوف يتعطّل ذهنك عن الحركة و تتعطّل عملية التخيل التجريبي لظاهرة السرعة و تقف منذهلاً أمام أيّ تصوّر لحركة السرعة و تقديرها.

إذن : أرأيت إلى هذا التشبيه الذي يبدو و كأنّه بسيط و مألوف كلّ الألفة، و لكنّه عميق كلّ العمق، دقيق كل الدقّة، طريف كلّ الطرافة، و من ثمّ ممتع كلّ الإمتاع؟

و الآن : إذا قُدّر لك أن تتبيّن أهمية هذا التشبيه بنمطيه اللذين لحظتهما (لمح البصر) و (أو هو أقرب)، ينبغي أن تعود بذاكرتك إلى السياق الذي وردا فيه، أي : المقدّمة التي سبقته و النتيجة التي ألحقته. و أنت إذا أخذت بنظر الاعتبار، أنّ أهمّية التعبير القرآني لا تنحصر في الجزئيات التي ينطوي عليها النصّ فحسب، بل تتبدّىٰ أهميته في الكلّ الذي ينتظم هذه الجزئيات.

إذا أخذت ذلك بنظر الاعتبار، أمكنك حينئذٍ أن تلحظ أهمّية البناء العضوي لهـذا التشبيه من حيث صلته بما تقدّمه و بما لحقه. فالمقدّمة تقول : «و لله غيب السماوات والأرض» و النتيجة تقول «إنّ اللّه على كلّ شيء قدير» ترى هل تتصوّر بأنّ أمثلة هذه العبارات التي تتكرّر كثيراً في مواقع متفرقة من القرآن الكـريم، هـل تـتصورها مـجرّد عبارات ذاتِ طابع تأكيدي فحسب ؟ أم هي – مضافاً لما تقدّم – تنطوي على أسرار فنّية أخرىٰ ؟ طبيعياً، إنَّ واحداً من أسرارها ليتمثّل في المهمّة العضوية لأمثلة هذه المقدمات والنتائج.

إنّ قوله تعالى «و للّه غيب السماوات و الأرض» يظلّ على صلة و ثقى كلّ الوثاقة بالتشبيه الذي لحظته. كما أنَّ قوله تعالى حيث ختم به التشبيه المتقدّم (إنَّ اللّه على كلّ شيء قدير) يظلّ بدوره على صلة و ثقىٰ كلّ الوثاقة بالتشبيه المتقدم. إنّ غيب السماوات و الأرض و حصر ذلك باللّه تعالى يظلّ على صلة بـ(الساعة) من حيث قيامها، أي : توقيت ذلك، حيث ينحصر علم ذلك باللّه تعالى و لا أحد بمقدوره أن يتنبّـأ بقيام الساعة البتة.

إذن : عبارة «و لله غيب السماوات و الأرض» ذات صلة و ثقى كلّ الوثاقة بالتشبيه القائل (و ما أمر الساعة إلّا كلمح البصر أو هو أقرب)، أيضاً : الفقرة التي ختم بها التشبيه : «إنّ اللّه على كلّ شيء قدير» تحتفظ بنفس المهمّة العضوية، فعندما يستدلّ النصّ أوّلاً بأنّ لله تعالى غيب السماوات و الأرض، و أنّ قيام الساعة كلمح البصر من حيث التوقيت، فإنّ كون هذا القيام هو كلمح البصر أو أقرب، من حيث قدرته تعالى على جعله بالسرعة المشار إليها، يصبح كاشفاً عن سبب ذلك، متمثلاً في كونه تعالى (على كلّ شيء قدير).

إذن : أمكنك أن تلحظ مدى جماليّة التشبيه المتقدّم من حيث دلالاته، و من ثمّ من

حيث صلته بعبارة السورة الكريمة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: **﴿و لا تكونوا كالتي نقضت غزلها من بعد قوّةٍ أنكاثاً تتّخذون أيمانكم دخلاً بينكم أن تكون أُمّة هي أربى من أمّة إنّما يبلوكم اللّه به و ليبيّنن لكم يوم القيامة ما كنتم فيه تختلفون * و لو شاء اللّه لجعلكم أمّةً واحدة و لكن يُضلُّ مَنْ يشاء و يَهْدي من يشاء و لتُسئَلُنّ عما كنتم تعملون * و لا تتخذوا أيمانكم دخلاً بينكم فتزلّ قَدَمٌ بعد ثبوتها و تذوقوا السوء بما صددتم عن سبيل اللّه و لكم عذاب عظيم﴾**[١].

تواجهك في النصّ المتقدّم صورة تشبيهية و استعارية تتّصل بظاهرة اليمين أو القسم أو الحلف باللّه تعالى، حيث جاءت هذه الصور توظيفاً فنّياً لإراءة المفارقات التي تترتّب على اليمين و على نقض العهد للّه تعالى.

لنلاحظ في البدء أنّ هذه الصور قد جاءت بعد المطالبة بعهد اللّه تعالى و عدم نقض اليمين بعد توكيدها، يقول النصّ: ﴿و أوفوا بعهد اللّه إذا عاهدتم و لا تَنْقُضوا الأيمان بعد توكيدها و قد جعلتم اللّه عليكم كفيلاً إنّ اللّه يعلم ما تفعلون﴾[٢].

بعد ذلك يواجهك تشبيه يقول: (و لا تكونوا كالتي نقضت غزلها من بعد قوة أنكاثاً...) و لو دققت النظر في هذا التشبيه للحظته -كما هو طابع الكثير من الصور القرآنية الكريمة - مستقى من تجارب الحياة اليومية التي يخبرها الناس جميعاً من جانبٍ، وللحظته من جانب آخر يتّسم بالوضوح و بسهولة إدراكه ذهنياً.

لكن و هنا ما نكرر الإشارة إليه دوماً بقدر ما يتّسم هذا التشبيه بوضوحه و سهولته، تجده متّسماً بالقدر ذاته من العمق و التغلغل إلى اعماق الحقيقة التي يستهدف هذا التشبيه توضيح دلالاتها، إنّ المسألة تتّصل -كما رأيتَ - بالوفاء بعهداللّه تعالى، وبالالتزام باليمين التي جعلت اللّه تعالى كفيلاً في هذه القضيّة أو تلك.

و كما نعلم جميعاً أنَّ الحلف باللّه تعالى مطلقاً امرٌ له خطورته، فإذا اقترن هذا الحلف

١- النحل / ٩٢ ـ ٩٤.

٢- النحل / ٩١.

بسلوك خاصّ هو العهد أو الميثاق في التعامل مع الآخرين، حيث إنّ الالتزام بـه يـظلّ موضع تأكيد بالغ الأهمّية. نقول: إذا اقترن الحلف باللّه تعالى مع العهد المبرم مع الآخرين، حينئذٍ يكون الالتزام بذلك قد بلغ درجته المضاعفة في الأهمّية.

من هنا نجد أنَّ النصّ يقدّم لنا تشبيهاً يتناول بدقّة ملحوظة هذا الجانب من الالتزام بالعهد و بما تترتّب عليه من النتائج. إنّه يشبّه نقض الأيمان بأولئك الذين ينقضون الغزل بعد إبرامه.

و هنا ينبغي أن نلحظ - قبل متابعة أسرار هذا التشبيه - بأنّ النصّ قد ذكـر صـفة خاصّة هي (توكيد) الأيمان، و ليس مجرّد الأيمان، فاليمين وحـدها تـحمل خـطورة عبادية، و توكيدها يضاعف من هذه الخطورة، و ارتباطها بالتعامل مع الآخرين يزيد من درجة الخطورة المشار إليها. و المهم بعد ذلك، أنّ هذه المستويات من الخطورة قد التمس النصّ تجسيدها، و ما تترتّب عليها من النتائج في حالة عدم الالتزام بعهد اللّه تعالى، قد التمس لها تشبيهاً بمغزل المرأة التي تنقض ما غزلته.

طبيعياً، إنَّ المتلقّي من الممكن أن يتساءل قائلاً: لماذا الغزل، و لماذا النقض؟ أمّا الغزل فواضح، و أمّا النقض فلماذا؟ إنَّ من تنقض غزلها لا تعدو واحداً من السببين الآتيين أن تكون الغازلة غير متمكنة من عملية الغزل، أو أن تكون غبية أو مجنونة مثلاً.

أمّا أن تكون غير متمكنة من الغزل فأمر قد لا نتصوره في هذا المجال، لأنّ النقض حينئذٍ يتّسم بالمشروعية، حيث لا فائدة من الغزل غير الجيّد، و مـع ذلك، يـمكننا أن نذهب إلى أنّ النصّ يستهدف مثلاً من هذا التشبيه الإشارة إلى أنّ من لا يطمئن إلى قدرته على الوفاء بالعهد فعليه ألّا يبرم عهداً و ألّا يحلف باللّه تعالى على ذلك، و إلّا يكون كمن نقضت الغزل بعد أن صرفت فيه جهداً ملحوظاً على سبيل المثال، و هذا تضييع للجهد.

لكن إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ بَعض الظروف يتحتّم فيها أن تكون مقترنة بضرورة العهد و باليمين على ذلك، كما ورد ذلك في النصوص المفسّرة التي تشـير إلى أنّ هـذه الآيات نزلت في الذين بايعوا النبيّ ﷺ على الإسلام، حينئذٍ فإنَّ نقض العهد و تشبيهه بنقض الغزل لا يكون مؤشّراً إلّا إلى أنَّ الناقض للعهد هو المجنون مثلاً.

لكن إزاء ذلك تواجهك نصوص مفسّرة تشير إلى أنَّ هناك نمطاً من الناس يتّسمون بطابع المكيدة و الخداع، بمعنىٰ أنّهم حينما يبرمون عهداً، إنّما يبرمونه مكراً و خديعةً سلفا تمريرا لمصالحهم فحسب.

و أيّاً كان، فإنّ هذه الاحتمالات الثلاثة تظلّ فارضةً فاعليتها ممّا يكشف ذلك عن أهمّية التشبيه المرشّح بدلالات إيحائية متنوعة بالنحو الذي لحظناه، لكن حسبنا أن نقف عند التشبيه ذاته دون النظر إلى أسبابه المشار إليها حيث يفضي - دون أدنى شكّ - إلى نتيجة واحدة هي نقض الغزل، سواء كان ذلك ناشئاً عن المكر أو العبث، جهل الإنسان بأهمّية العهد، أو جهله بإمكاناته الذاتية التي لا تسمح له بالوفاء، كما لو كان ضعيفاً من حيث قدراته النفسية، و هذا ما أشارت إليه النصوص المفسّرة لفقرة (أن تكون أمّة هي أربى من أمةٍ إنّما يبلوكم اللّه به)، أي أنّ بعضهم عندما يواجه قوماً هم أكثر عدداً من جماعته التي عاهدهم، حينئذٍ ينقض عهده مع جماعته: تحت تأثير الضعف النفسي حيال مواجهته للجماعة الأكثر عدداً.

و المهم - كما أشرنا - ينبغي أن نقف عند التشبيه ذاته (نقض الغزل) لملاحظة نتائجه، و هو أمر قد أشار النصّ إليه عندما واجهنا بصورة جديدة غير التشبيه، هي: الصورة الاستعارية القائلة: (و لا تتخذوا أيمانكم دخلاً بينكم فتزلّ قدم بعد ثبوتها) أنّ عبارة (فتزلّ قدم بعد ثبوتها) هي الصورة الاستعارية التي نعتزم أن نحدّثك عنها الآن.

إنّ هذه الصورة الاستعارية أو الرمزية (فتزلّ قدم بعد ثبوتها) تشكل من جانب (نتيجةً فنّية) مترتبة على التشبيه القائل (كالتي نقضت غزلها)، أي: إننا أمام عمارة صورية يفضي أحد أركانها (و هو التشبيه) إلى آخر، و هو: الاستعارة أو الرمز، و من جانب آخر، نجد أنّ هذه الصورة الاستعارية أو الرمزية تنطوي على معطى فنيّ هو: الجزاء المترتب على نقض الغزل بغض النظر عن أسبابه، فنقض العهد المرموز له بنقض الغزل. سواءا كان بسبب الجهل أو الضعف أو المكر، تؤدّي بالشخصية إلى أن تزلّ قدمها بعد الثبوت.

إنّ الزلل هنا (رمز) أو استعارة ترتبط بالجزاء الأخروي الذي أشارت الآية الكريمة إليه في ختامها القائل (و تذوقوا السوء بما صددتم عن سبيل اللّه و لكم عذاب عظيم)..

أمّا الاستعارة أو الرمز ذاته (و هو : زلّة القدم) فينطوي على أسرار متنوعة، فالزّلّة هي الانحراف عن طريق الصواب، أو التعثّر في المشي مثلاً، مقابل (ثبوت القدم) أو سيرها على ما هو صواب من الطريق. فإذا نقلنا هذا الرمز إلى بعده العبادي، أدركنا بسهولة دلالته الهادفة إلى القول بالانحراف العبادي، كما أنّه يتداعىٰ بالذهن إلى ثبات القدم و زلّتهما عند عبور الصراط في اليوم الآخر.

أخيراً، ينبغي أنّ نشير أيضاً إلى أنَّ النصّ قد تضمّن استعارة أُخرى هي قوله تعالى (وتذوقوا بما صددتم عن سبيل اللّه)، لكن، بما أننا حدّثناك عن الاستعارة التي تخلع على العذاب طابع (الذوق) أو التذوّق للطعام، حدّثناك عنها سابقاً، حينئذٍ لا نعرض لهذه الاستعارة حالياً، بقدر ما ينبغي أن نشير إلى العلاقة العضوية بين هذه الصور التشبيهية و الاستعارية و الرمزية، بحيث لحظنا كيف أنَّ التشبيه (نقض الغزل) قد أفضىٰ إلى الرمز أو الاستعارة (فتزلّ قدم بعد ثبوتها)، أي: كيف أنّ نقض الغزل يفضي إلى ترتّب نتيجة عليه هي زلّة القدم، و من ثمّ : كيف أنَّ زلّة القدم تؤدّي إلى (تذوّق السوء) أي : العذاب العظيم الذي أشارت الآية الكريمة إليه في ختامها، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : **﴿و ضرب اللّه مثلاً قريةً كانت آمنةً مطمئنّةً يأتيها رزقُها رَغَداً من كلِّ مكان فكفرت بأنعم اللّه فأذاقها اللّه لباسَ الجوع و الخوف بما كانوا يصنعون﴾**[1].

النصّ المتقدّم يتضمّن تشكيلة صورية ذات إمتاع فنّي. و لعلّك تتحسّس بهذا الإمتاع حين يواجهك أوّلاً أحد أقسام التشبيه الذي يُطلق عليه (التشبيه القصصي)، ويقصد به : التشبيه الذي يعتمد القصّة طرفاً في التشبيه بدلاً من الظاهرة العادية. فنحن نعرف جميعاً بأنّ طرفي التشبيه ينتخبان من خلال عيّنات حسّية أو معنوية مثل البحر والنور و نحوهما يشبّه بهما السخاء و الإيمان و نحو ذلك. أمّا التشبيه القصصي فينتخب

١- النحل / ١١٢.

بدلاً من الظاهرة المفردة حكايةً أو أُقصوصة لتكون الطرف المشبّه به. و هذا ما نلحظه في النصّ الذي نعتزم دراسته الآن.

التشبيه المتقدّم -كما تلحظ - قد تصدّرته إحدى الأدوات التي تُستخدم في التشبيه، و هي (المثل)، و هذا المثل يتضمّن أقصومة عن احدى المدن التي (كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغداً من كلِّ مكان) إلّا أنّ هذه المدينة (كفرت بأنعم اللّه) ممّا استتلى ذلك أن يعاقبها اللّه تعالى (فأذاقها اللّه لباس الجوع و الخوف.) نتيجة لكفرانها بنعم اللّه تعالى.

الإمتاع الفنّي الذي نلفت نظرك إليه هو أنّ هذه المدينة قد أبهمها النصّ فلم يعرض لاسمها و لا لمكانها و لا لزمانها، ليس هذا فحسب، بل أنّ النصّ لم يصدرها مباشرة بالطرف الأوّل من التشبيه كما هو مألوف في النصوص القرآنية الأُخرىٰ، بل قدّم هذا المثل أو الأُقصوصة بعد آية كريمة تتحدّث عن اليوم الآخر، و جزاءاته (يوم تأتي كلّ نفسٍ تجادل عن نفسها و توفّىٰ كلّ نفسٍ ما عملت و هم لا يُظلمون و ضرب اللّه مثلاً قرية كانت آمنة مطمئنة... إلخ.)

فأنت تلحظ أنّ عدم تصديرها بالطرف الكافر الذي سيق التشبيه من أجله، يجعلك متشوّقاً إلى معرفة الطرف المذكور و السياق الذي ورد التشبيه من خلاله.

و لكنّك لو تابعت الآيات التي أعقبت هذه الأقصوصة لوجدتها كما يلي: ﴿و لقد جاءهم رسولٌ منهم فكذّبوه فأخذهم العذاب و هم ظالمون * فكلوا ممّا رزقكم اللّهُ حلالاً طيّباً و اشكروا نعمةَ اللّه إنْ كنتم إيّاه تعبدون * إنّما حرّم عليكم المَيْتةَ و الدمَ و لحمَ الخِنزير و ما أُهِلّ لغير اللّه به فمن اضطُرّ غيرَ باغٍ و لا عادٍ فإن اللّه غفور رحيم﴾[١].

هذه الآيات الكريمة تلقي إنارات متنوعةً على التشبيه القصصي المذكور. فالأقصوصة -كما رأيت - تتحدّث عن مدينة مبهمة تطبعها سمات الاطمئنان و الأمن من جانب، و سمة الرفاه الاقتصادي من جانب آخر. إلّا أنّ هذه المدينة كفرت بالنعم المشار إليها فأذاقها اللّه لباس الجوع و الخوف. و الآن بعد أن يقدّم النصّ هذه الأقصوصة

١- النحل / ١١٣ ـ ١١٥.

عن المدينة الآمنة المطمئنّة و تبدّلها إلى خائفة و جائعة، يذكر لنا - مضافاً إلى كفرانها بنعم اللّه تعالى - تكذيبهم لأحد رسلِ اللّه تعالى (و لقد جاءهم رسول منهم فكـذبوه) مـمّا يجعلنا نتداعىٰ بأذهاننا إلى أنّ الجزاءات التي لحقتهم لم تكن بسبب من الكفران بالنعم النفسية و الاقتصادية فحسب بل بسبب تكذيبهم للرسول أيضاً .

لا شكّ أنّ هذا المنحى من الصياغة القصصية أو التشبيهية، يظلّ ذا إمتاع فنيّ كبير مادام النصّ قدّم لك منحى غير مباشر في تقريره للحقائق المتّصلة بمجتمع تلكم المدينة. بيد أنّ الإمتاع الفنيّ يتضخّم حجمه حينما تتابع الآيات اللاحقة بعدئذٍ، فنجدها تشير إلى ظاهرة الرزق من حيث تأكيدها على حلّيّة ذلك الرزق و كونه طيّباً من جانب، ثمَّ مـن حيث مطالبة النصّ بضرورة الشكر لله تعالى على نعمه المشار إليها من جانب آخر، ثمّ توضيحها لما هو محرّم من الأكل كالميتة و الدم و لحم الخنزير... إلخ، ثمّ استثناء ذلك في حالات الضرورة.

هذه الموضوعات -كما نلحظها - تظلّ مرتبطة بأحد الأحكام الفقهية حيال ما هو محلّل و محرّم من الطعام، إلّا أنّ العنصر الفنّي المشترك بينهما و بين التشبيه القصصي هو ظاهرة (الطعام) أو (الرزق)، حيث استثمر النصّ قضيّة الرفاه الاقتصادي (يأتيها رزقـها رغداً من كلّ مكان) المتمثل في (الرزق) في أفضل مستوياته، و كفران المدينة به، رابطاً بين ظاهرة الرزق و بين ما هو حلال و حرام منه (من حيث تناوله) من جانب، و بينه و بين ضرورة أن يقترن ذلك بالشكر لله تعالى على معطياته من جانب آخر.

و الآن، بعد أن حدّثناك عن العنصر الرابط بين الأُقصوصة و بين السياق الذي وردت فيه، يحسن أن نعرض لصياغتها الفنّية.

التشبيه القصصي المشار إليه، ينطوي على جملةٍ من السمات الفنّية، منها : تضمّنه «استعارة» ممتعة داخل التشبيه .و الأقصوصة، و هي قوله تعالى «فأذاقها الله لباس الجوع والخوف»، و منها: التقابل الفنّي بين الأمن و الاطمئنان و بين تبدّلهما بالخوف من جانب، و بين الرزق و بين تبدله بالجوع من جانب آخر. و منها : إشارته إلى كفران الناس بالنعم، وانعكاس هذه الإشارة ـ من خلال عنصر التقابل ـ على الآيات اللاحقة التـي طـالبت

بالشكر على النعم «و اشكروا نعمة اللّه ان كنتم ايّاه تعبدون».

هذه المستويات من الاستعارة و التقابل و الانعكاس لها جماليتها و إمتاعها وطرافتها. أمّا بالنسبة إلى الاستعارة فإنّ جماليتها تتمثّل في جملة من الأسرار، منها استعارة (اللباس). إننا نعرف جميعاً أنّ كثيراً من النصوص القرآنية تخلع صفة (التذوق) على (العذاب) مباشرة مثل تذوّق عذاب الحريق... إلخ. أمّا هنا فنلحظ أنّ النصّ قد اعتمد نمطاً طريفاً من الاستعارات و هو ما يمكن تسميته بالاستعارة (المركبة)، أي الاستعارة التي تعتمد على الاستعارة أيضاً. فانت تلاحظ أوّلاً أنّ النصّ قد خلع على ظاهرتي (الجوع) و (الخوف) طابع (اللباس)، فجعل للجوع و الخوف (لباساً)، ثمّ خلع على هذه الاستعارة و هي (اللباس) صفة استعارية أيضاً و هي (التذوق)، فجعل (اللباس)، مع أنّه هو الاستعارة، يتذوّق كما يتذوّق الطعام. و هذا من الاستعارات، المتّسمة بالطرافة الملفتة للنظر.

إنّ النصّ لو اكتفى مثلاً بعملية التذوّق للجوع و الخوف كما لو قال (فأذاقها الله الجوع والخوف) لكانت الاستعارة (مفردة) و ليست (مركبة)، و بذلك تتشابه مع سائر الاستعارات التي نلحظها في النصوص القرآنية بالنحو الذي أشرنا إليه. كما أنّه لو خلع على ظاهرة (اللباس) صفة حقيقية كما لو قال (فألبسها) مثلاً لكانت الاستعارة المذكورة متّسمة بما هو مألوف من الاستعارات إلّا أنّ (الطرافة) هنا قد تمثّلت في أنّ النصّ قد جعل الاستعارة مركّبة بالنحو الذي أوضحناه أوّلاً.

ثمّ - و هنا تكمن طرافة جديدة - قد جعل (اللباس) صفة (تبادلية) ممتعة هي (تذوقه) و ليس (الارتداء). و أظنّك على معرفة بأنّ أحد أنماط الصور الفنّية هو اعتماده تبادل الحواس، كما لو خلعنا على الألوان - و هي مرتبطة بحاسّة البصر - صفة (الرائحة)، و هي مرتبطة بحاسة الشمّ، و ذلك نظراً للحقيقة القائلة بأنّ حواسّ الإنسان (البصر، السمع، الذوق، الشم... إلخ) تتبادل التأثيرات فيما بينهما. و لكن هذا التبادل بين التأثيرات يخضع لحقيقة هي انتسابها جميعاً لسمات بشرية تتّصل باستجابة الإنسان حيال ما يواجهه من المثيرات و المنبّهات.

أمّا هنا، فإنّ الملاحظ أنّ عملية التبادل تمّت بين ما هو (ملبوس) و ما هو (مطعوم)، وهذا أحد أشكال الطرافة المذهلة كما هو واضح. فالمطعوم و الملبوس و المسكون و نحو ذلك، تظلّ ظواهر (متجانسة) فيما بينها، على نحو ما تلحظه من (التجانس) بين حواسِّ الإنسان، لذلك تظلّ هذه الاستعارة متّسمة بعنصر (الطرافة)، و ما يواكبها من الإمتاع الجمالي المذهل الذي يبهرك ويجعلك مندهشاً منذهلاً أمام هذه الاستعارة الممتعة كلّ الإمتاع بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الإسراء

قال تعالى : ﴿و جعلنا الليل و النهار آيتين فمحونا آيةَ الليل و جعلنا آيـة النـهار مُبْصِرَةً لتبتغوا فَضْلاً من ربّكم و لتعلموا عدد السنين و الحساب و كلّ شـيء فـصّلناه تفصيلا﴾ [1]

النصّ الذي تواجهه الآن يتحدّث عن الشمس و القمر بصفتها آيتين، بمعنى دليلين من دلائل اللّه تعالى على قدرته المطلقة في إبداع الظواهر الكونية. و ما يعنينا من ذلك هو العنصر الصوري المتمثّل في الاستعارة. أمّا الاستعارة فـهي عـملية (المـحو) و عـملية (الإبصار)، عملية المحو للقمر و عملية الإبصار للشمس.

لكن : ما ينبغي ملاحظته هنا أنّ هاتين الاستعارتين (المحو) و (الإبصار) قد واكبتها صيغة فنّية هي : أنّ النصّ لم يذكر لنا مصطلحي الشمس و القمر، يعني أنّه بمقدورك أن تقول : بأنّ الليل و النهار هما (رمزان) للشمس و القمر، و من ثـمّ يـمكنك أن تـعدّهما صورتين فنّيتين تنتسبان إلى (الرمز)، و بهذا نكون أمام أربع صور فنّية و أمام نمطين من الصور، هما : الاستعارة و الرمز.

و لنقف أوّلاً عند الاستعارة الأولى و هي قوله تعالى : (فمحونا آيةَ الليل)، أو لنقل : فلنقف عند العبارة الاستعارية الأولى (فمحونا)، و عند العبارة الرمزية بعدها (آية الليل). و كما هو واضح فإنّ آية الليل هي رمز (القمر) كما تمّت الإشارة إلى ذلك. و السؤال هو

١- الاسراء / ١٢.

عن طبيعة هاتين الصورتين : «المحو» و «آية الليل». أمّا «المحو» فقد خلعه النصّ سمةً على إزالة النور الذي ينشقّ من القمر.

المهمّ أنْ نتبيّن الآن جماليّة هذه الاستعارة (المحو).

إنّ المحو هو مسح الشيء، فكما أنّك تخطّ بقلمك سطراً ثمّ تمسحه، كذلك فإنَّ القمر يأخذ مواقعه من صفحة الوجود أو الأُفق ثمّ يمسح من الصفحة المذكورة.

لكن : لماذا عملية المحو أو المسح دون غيرها من الاستعارات ؟ هل أنّ الحقائق العلمية المتّصلة بالقمر تفرض مثل هذه الاستعارة، المحو ؟ ليست مهمّتنا الفنّية أن نعرض لهذا الجانب بقدر ما نعرض للاستعارة المذكورة في ظهورها الفنيّ للمتلقّي، المتلقي أو المشاهد لكلٍّ من الليل و النهار، يواجه أوّلهما و هو الليل و قد اتّسم بالظلمة، و يواجه الآخر و هو النهار و قد اتسم بالإنارة، و هذا هو المرأى الواضح لديه، و لا شكّ أنَّ هذه الاستعارة تأخذ جانب المتلقّي بنظر الاعتبار لتواجهه بما هو المألوف و الواضح أمامه.

و أظنّك ستتصوّر و تتخيّل بوضوح بأنَّ عملية إشراق النهار بالنحو التدريجي والاستمراري الذي تسير عليه، يظلّ متجانساً تماماً مع عملية محوه لنور القمر.

أو بكلمةٍ أخرىٰ : محوه لظلمة الليل. إنّ الشمس لتتحرّك، و قلمها ليخطّ، أو لنقل : إنّ ممسحتها لتمسح آثار الليل و القمر، إنّها لتمسح نور القمر بضخامة نورها.

طبيعياً، لا نورَ للقمر إلّا من الشمس، و لذلك فإنّ قيامها بعملية المسح يعني أنَّ نورها هو الذي يقوم بالعملية المذكورة، إنّه يقوم بعملية الرسم و بعملية المسح في آنين مختلفين.

لكن : هل أنَّ النصّ في صدد أن يذكر لنا عملية الرسم و المسح ؟ لا نحسب بأنَّ الأمر كذلك. إنّ ما نستخلصه بوضوح سافرٍ هو أنّ الليل لمظلم و أنّ النهار لمضيء، و لا يعنينا أكثر من ذلك، و هذا هو ما يلحظه المتلقّي أو المشاهد. و نحن إذا عدنا إلى النصوص المفسّرة لوجدنا أنّ بعضها يشير إلى أنّ المقصود من آيتي الليل و النهار هو: ليس القمر والشمس، بل الليل و ما يقترن به من السكون و الاستراحة، و النهار بما يقترن فيه من العمل و الحركة، حيث يتجانس ظلام الليل مع السكون، و يتجانس ضياء النهار مع

الحركة.

و الحقّ أنَّ أيّاً من التفسيرين يظلّ منسجماً مع هذه الاستعارة «المحو»، ففي الحالتين التركيز علىٰ ظاهرة أنَّ الليل قد طبعه المحو هو المحور الذي يقف قبالة النهار بصفة أنَّ هذا الأخير ـ أي النهار ـ هو المستهدف من وراء الاستعارة المذكورة. لذلك نجد أنَّ النصّ قد اكتفىٰ من صياغة الصورة الأولى بعملية «المحو»، بينا فصّل الكلام في الصورة الثانية (و جعلنا آية النهار مبصرة). حيث لم يكتفِ بخلع سمة (الإبصار) للنهار، بل أردف ذلك بتفصيلٍ عن المعطيات التي ينطوي عليها النهار، و هي قوله تعالى:(لتبتغوا فضلاً من ربّكم).

هنا ينبغي أن نلفت نظرك إلى أحد الأسرار الفنّية المهمّة لهذا التفصيل، أي : لإشارة النصّ إلى معطى النهار فحسب دون الإشارة إلى معطى الليل، فما هو السرّ الفنيّ في ذلك ؟ النصوص المفسّرة يشير بعضها إلى أنّ النصّ قد حذف ذكر المعطيات التي تتّصل بالليل اعتماداً على ذكاء المتلقّي من جانبٍ، لأنَّ ذكر أحدهما دالٌ على الآخر، و لأنّ النصّ من جانب آخر قد ذكر في مواقع قرآنية متنوعةٍ بأنَّ معطيات الليل تمثل في السكون و الراحة.

مثل هذا التفسير لا أظنّك تطمئنّ إلى صحّته، فمجرّد أنْ ذُكر أحدهما يستدعي الآخر، و إنّ الآخر قد ذكر في مواقع أخرىٰ من القرآن، مثل هذا التفسير لا يصحّ الاقتناع به طالما نعرف جميعاً بأنَّ القرآن الكريم يطرح كلّ موضوع متكرّر، في سياق جديد يستهدفه في هذا السياق، كما أننا نعرف تماماً بأنّ النصّ القرآني قد ذكر كلّاً من معطيات النهار و الليل في مواقع أخرىٰ، فلماذا إذن يكتفي الآن بذكر معطيات النهار فحسب؟.

هنا يكمن السرّ الفنيّ الذي نودّ توضيحه لك. إنّ النصّ يستهدف في السياق الذي نحن في صدده أنْ يركّز على معطىٰ النهار دون معطىٰ الليل، و ذلك بقرينة الاستعارة الأولى (محو آية الليل) لأنّ المحو لا يحسّسك بأنّه في صدد تبيين المعطيات، و إلّا لذكر الراحة أو السكون أو السبات.. إلخ. بل أنّ المحو ليحسّسك بذهاب شيء هو مقدّمة لتثبيت شيء آخر ينطوي على المعطىٰ، و هو النهار الذي يبتغي الإنسان من خلاله الفضل من اللّه تعالى، فكما أنّك لو قلت مثلاً: قد محي هذا السطر من الكتابة و جعل سطر جديد،

حينئذٍ تتحسّس بأنَّ السطر الجديد هو المستهدف من الكتابة، كذلك نجد إحساساً مماثلاً بالنسبة لآية النهار المبصرة مقابل آية الليل التي قد شملها "المحو".

من هنا، فإنّ السرّ الفنّي لهذا الجانب إنّما يتمثّل في بلاغة (الذكر) مقابل بلاغة (الحذف)، حسب الاصطلاح الموروث للظاهرة البلاغية.

البلاغة الحديثة أيضاً تتناول هذه الظاهرة (بخاصّة في الصياغة القصصية) حيث تذكر من التفصيلات ما يتناسب و الهدف الفكري الذي تريد التركيب عليه، يضاف لذلك، أنّ كلّاً من معطى الليل و النهار قد ذكره النصّ بعد إشارته إلى معطىٰ النهار حيث قال النصّ (و لتعلموا عدد السنين و الحساب) فمعرفة السنين و الحساب،تتوقّف على كلّ من معرفة الليل و النهار، كما هو واضح.

و بهذه القرينة نفهم بأنَّ حذف ذكر المعطيات المتّصلة بالليل لم تكن مستهدفة في صورة «و محونا آية الليل»، كما نُقِل لبعض المفسرين، بل إنّ المستهدف هو ذكر معطيات النهار و هي: ابتغاء فضل اللّه تعالى.

و أمّا ذكر المعطيات لكليهما (الليل و النهار) فقد تكفّلت ببيانها العبارة التي ذكرناها و هي (و لتعلموا عدد السنين و الحساب).

إذن : أمكنك – أن تتبيّن جوانب كثيرةً من أسرار الفنّ عبر الصور الاستعارية المتّصلة بظاهرتي النهار و الليل.

قال تعالى : ﴿و كلَّ إنسانٍ ألزمناه طائره في عُنُقه و نُخرج له يَوْمَ القيامة كتاباً يلقاه منشوراً * إقرأ كتابك كفىٰ بنفسك اليوم عليك حسيباً﴾ [١]

في النصّ القرآني الكريم المتقدّم، تواجهك صورة فنّية جديدة هي : «التضمين». ولعلّك تعرف تماماً بأنَّ هذا النّمط من الصور ـ أي : الصورة التضمينية ـ يندر وجودها في النصّ القرآني الكريم بالقياس إلى صور التشبيه و الاستعارة و الرمز و غيرها من الصور

١- الإسراء / ١٣ ـ ١٤.

التي واجهتك في مواقع كثيرة من القرآن الكريم.

و لعلّك أيضاً تتساءل عن السبب الذي يجعل الصور «التضمينية» نادرة في القرآن الكريم، على عكس الصور الأخرىٰ التي أشرنا إليها. فما هو سبب ذلك ؟ قبل الإجابة على هذا التساءل، ينبغي أن نعرض أوّلاً لما هو مقصود من «الصورة التضمينية»، و أن نعرض ثانياً لأشكالها المتنوعة، و موقع الصورة التي نحن في صدد دراستها من الأشكال المشار إليها.

التضمين هو أن تكون الصورة متضمّنة دلالةً قد اقتبسها صاحب الصورة من الآخرين بعد أن يكون قد حوّرها إلى دلالة أُخرى تتناسب مع الفكرة التي يستهدفها صاحب الصورة. و هذه العملية «التضمينية» تكون على أشكال متنوعة، بعضها يستند إلى آيةٍ من القرآن الكريم أو أيّ نص سماوي آخر، و بعضها يستند إلى نصوص بشرية من الشعر و النثر، و بعضها يستند إلى خبرات مأثورةٍ تجسّد التراث الاجتماعي لهذا المجتمع أو ذاك، و هكذا.

و عندما ننقل الحديث إلى القرآن الكريم، حينئذٍ لا نتوقّع أن نواجه «صورة تضمينية»، لأنّ القرآن الكريم هو مصدر يعتمد عليه الآخرون في «تضمينهم» للدلالات التي يستهدفونها، كما لو اقتبسنا منه دلالات خاصّة و ضمنّاها الفكرة التي نعتزم تقديمها. لكن مع ذلك، نجد أنّ النصّ القرآني الكريم يتّجه أحياناً إلى التراث الاجتماعي للبشر فيقتبس منه دلالةً خاصةً، لغرض توضيحها للمتلقّي.

و من جملة الدلالات أو الخبرات المأثورة التي استثمرها القرآن الكريم و ضمّنها عبر صورة فنّية خاصّة، هي قوله تعالى «و كلّ انسان ألزمناه طائره في عنقه و نخرج له يوم القيامة كتاباً يلقاه منشوراً». فعبارة «الطائر» هي الصورة التضمينية التي قدّمها النصّ القرآني الكريم عند حديثه عن اليوم الآخر و ما يواكبه من الجزاء، حيث تعرض صحيفة الأعمال التي مارسها البشر في حياته، و حيث يُحاسب عليها، و حيث يترتّب الجزاء بنمطيه : الثواب أو العقاب، على ممارسة الطاعة أو المعصية.

و المهمّ أنّ عبارة «ألزمناه طائره في عنقه» هي المجسّدة لصحيفة العمل و ما يترتّب

عليها من الجزاءات. لكن، ما هي علاقة «الطائر» بصحيفة العمل ؟ و قبل ذلك نتساءل : ما هي الدلالة «التضمينية» لهذه العبارة ؟ أي : ما هو المصدر الاجتماعي الذي حوّله القرآن الكريم إلى «صورة فنّية» و «ضمّنه» فكرة «المحاسبة في اليوم الآخر» ؟.

هذا ما يتطلّب شيئاً من التوضيح.

من الخبرات المأثورة عند العرب آنئذٍ، أنّهم كانوا يزجرون الطير، فيتفاءلون أو يتشاءمون منه، و أصل ذلك : أنّ الطائر قد يجعل ميامنه إلى مياسرك، فيكون «سانحاً»، وقد يجعل مياسره إلى ميامنك، فيكون «بارحاً». و في حالة كونه «سانحاً» أمكنك رميه مثلاً، و حينئذٍ يقترن مثل هذا الموقف بـ(التفاؤل)، أمّا في حالة كونه «بارحاً»، فإنّ العملية تظلّ مقترنة بـ«التشاؤم»، و لذلك تكون حركة الطائر و ملامحه بمثابة عملية تفاؤل وتشاؤم.

هذه الخبرة الاجتماعية المحفورة في عصب الناس، قد استثمرها النصّ القرآني الكريم، و نقلها إلى صورةٍ فنّية، و حوّرها إلى فكرة رمزية هي عمل الإنسان الذي سيواجهه يوم القيامة، فيتفاءل به خيراً أو يتشاءم منه شرّاً، حسب ما قدّمه من الطاعات أو المعاصي.

و السؤال هو : ما هي الرموز أو الدلالاتِ الفنّية لهذا «التضمين» للطائر، و علاقة ذلك بالفكرة التي يستهدفها النصّ القرآني الكريم؟

لا شكّ ؟ أنَّ القرآن الكريم يريد أن يوضّح للمتلقّي بأنَّ كلَّ إنسان سيجد نتائج عمله معروضة عليه يوم القيامة، بقرينة أنّه قال تعالى ـ بعد تقديمه للصورة التضمينية المذكورة ـ : «و نخرج له يوم القيامة كتاباً يلقاه منشورا إقرأ كتابك، كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً». فإذا كان هدف الصورة المذكورة هو ما أشرنا إليه من عمل الإنسان ونتائجه، حينئذٍ ما هي الرموز الفنّية المعبّرة عن الهدف أو الفكرة المستهدفة المشار إليها؟

إنّ النصّ يقول «و كلّ إنسان ألزمناه طائره في عنقه»، فالصورة هنا ذات شطرين، أحدهما «الطائر»، و الآخر «العنق»، فتكون الصورة هي «الطائر» في العنق. و كلّ من الطائر و العنق يجسّد رمزاً خاصاً، أما «العنق» فهو رمز للتعريف بالشيء، فكما أنَّ العنق هو

موضع القلادة مثلاً بالنسبة إلى المرأة، حينئذٍ فقد استخدم هذا الرمز ليشار به إلى مطلق الأشياء التي يُعرف بها الشخص، فيقال مثلاً: قلّده أو طوّقه بالإمارة أو الجميل، فالتطويق أو التقليد بالجميل، يعني أنّه أحسن إليه و جعل الإحسان بمثابة قلادة عرف بها هذا الشخص، كذلك فإنّ التقليد أو التطويق بالإمارة يعني أنّه أسند إليه مهمّة سياسيةً أو إدارية. إلخ.

و من هذا نستخلص بأنَّ «الطوق» أو «القلادة» و موقعها من العنق هو التعريف أو الإعلام الذي يتميّز به الشخص. و الآن، حين ننقل هذه الرموز إلى صورة «ألزمناه طائره في عنقه»، نجد أنَّ «الطائر» هنا هو «الطوق» أو القلادة، و أنّ العنق هو الموضع الذي سيتميّز الشخص من خلاله عن الآخرين بالنسبة إلى الطوق أو القلادة التي يطوّق بها.

لكن، لا نزال نحن الآن أمام رموز أوليّة هي: القلادة التي ترمز إلى هويّة الشخص، في حين نجد أنّ الصورة القرآنية الكريمة جاءت لتجسّد رمزاً متداخلاً مع رمز آخر، أي أنّ الرمز الأوّل «و هو: القلادة» قد أصبح مادّةً لرمزٍ آخر هو الطائر، فنكون حينئذٍ أمام رمزين في الواقع، رمز أوّلي و رمز ثانوي، أي أننا أمام رمز يشير إلى «هوية الشخص» من خلال «القلادة أو الطوق» و رمزٍ يشير إلى القلادة أو الطوق من خلال «الطائر».

و هذا ما يمثّل قمّة الإثارة الفنّية في جماليّة التعبير الصوري، حيث إنَّ تداخل الصور بعضها مع الآخر أو اعتماد أحدها على الآخر، يكشف عن تداخل الفكرة التي يستهدف النصّ القرآني إبرازها إلى المتلقّي، أي: يكشف عن مدىٰ عمقها و تشعّب دلالاتها واكتنازها بما هو مثير و طريف و مدهش. بقي أن نشير إلى علاقة «الطائر» بعنق الإنسان وعلاقة ذلك بعمله. فلماذا تمَّ مثلاً استحداث علاقة بين الطائر من جانب، و بين عمل الإنسان من جانب آخر.

إنّ أدنى نظرة إلى هذين الجانبين تكشف لنا أوّلاً أنَّ تفاؤل الإنسان و تشاؤمه، و هو ينظر إلى صحيفة عمله، سوف تجعله مستكشفاً لمصيره الذي ينتظره: النعيم أو الجحيم، حيث أنَّ نمط استجابته المسرّة أو المؤلمة، تسهم في تضخيم سروره أو ألمه حيال مصيره، أي أنّ الراحة النفسية أو الألم النفسي سوف يكون أحد أشكال الجزاء الذي ينتظر

الشخص، مضافاً إلى الجزاء البدني، و من المعلوم أنَّ نمطي اللذة أو الألم، النفسي والجسمي، حينما يتآزران على الشخص، فعندئذٍ يتضاعف حجم اللذة أو الألم لديه، وهو أمر يتناسب مع طبيعة عمل الإنسان و طبيعة الجزاء الذي ينبغي أن يترتّب عليه.

إذن : أدركنا مدى الكثافة الدلالية التي اكتنزت بها صورة الطائر، و من ثمّ مدىٰ جماليّة ذلك، في ضوء الصياغة التضمينيّة التي انطوت الصورة المذكورة عليها، الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿و اخفض لهما جناح الذلّ من الرحمة و قل ربِّ ارحمهما كما ربّياني صغيراً﴾[١].

الآية الكريمة المتقدّمة، تحدّثنا - كما هو واضح - عن الوالدين و طريقة التعامل حيالهما. إنّها تطالب الولد بأنْ يخفض لهما جناح الذلّ من الرحمة. و يعنينا من هذه الآية صورتها الاستعارية التي خلعت أوّلاً طابع «الخفض» علىٰ الجناح، و ثانياً : خلعت «الجناح» على «الذلّ»، أي : نحن الآن أمام استعارتين هما : خفض الجناح، و جناح الذلّ.

طبيعياً، إنّ خفض الجناح رغم كونه يتّصل بحركة الطائر الطبيعية و هي : أنْ يضمّ صغيره إليه، ممّا ينبغي كونها استعارة، إلّا أنَّ ارتباط «الجناح» بالذلّ، يجعل عملية (الخفض) بمثابة استعارة متداخلة مع استعارة أخرىٰ هي : جناح الذل.

و المهمّ بعد ذلك أنْ نحدّثك عن مجموع الاستعارة وصلتها بتعامل الولد حيال أبويه.

لقد كان بمقدور النصّ مثلاً أنْ يطالب الولد بأنْ يرحم أبويه، و أن يتواضع لهما، و ألّا يتعامل بخشونة، و ألّا يرفع صوته فوق أصواتهما، و ألّا يملأ عينيه من النظر إليهما... إلخ. نقول : إنّه من الممكن أن يطالب النصّ القرآني الكريم الولد بهذه الأنماط من التعامل، فنكون أمام تعبير من التعبيرات المباشرة على نحو ما هو ملاحظ في الآية التي سبقت هذه الاستعارة، و هي قوله تعالى ﴿فلا تقل لهما أفٍّ و لا تنهرهما و قل لهما قولاً كريما﴾[٢].

١- الاسراء / ٢٤.

٢- الإسراء /٢٣.

فالمطالبة بعدم القول لهما «أفّ» و المطالبة بعدم قهرهما... إلخ، تجسّد تعبيرات مباشرةً، كما هو واضح، بينا نجد أنّ تعبير بـ(اخفض لهما جناح الذل) يجسّد التعبير غير المباشر، أي التعبير الصوري، و هو أمرٌ يجرّنا إلى إثارة التساؤل حول المسوّغات الفنّية لهذه الاستعارة.

لقد أوضح الإمام الصادق عليه السلام بأنَّ المقصود من خفض الجناح هو: ألّا يملأ الولد عينيه من النظر إليهما، و ألّا يرفع صوته فوق أصواتهما، و ألّا يرفع يديه فوق أيديهما، و ألّا يتقدّم أمامهما. إنّ هذه الدلالات المتنوعة التي ألمح الإمام الصادق عليه السلام إليها، تفسّر لنا كيف أنّ الدلالات المتنوعة يمكن لها أن تختصر و تلمّ في عبارةٍ فنّية صورية هي الاستعارة. بمعنىٰ أنّ الاستعارة و غيرها من الصور، و بخاصّة «الرمز»، تتكفّل بعملية إيحائية هي: جعل العبارة مختصرة من خلال ترشحها بإيحاءات متنوعة، على نحو ما لحظناه من الدلالات التي أومأ الإمام الصادق عليه السلام إليها.

بيد أنَّ السؤال الأكثر أهمّية هو: لماذا جاءت استعارة (خفض الجناح من الذلّ) هي الصورة المنتخبة في هذا الموقف؟ إنَّ أجوبة الإمام الصادق عليه السلام تفسّر لنا أنّ سبب الاستعارة المذكورة هي مناسبتها للدلالاتِ التي ألمحت إلى عدم النظر إليهما بحدّة، وعدم رفع الصوت عليهما، و عدم المشي قدّامهما، و عدم رفع اليد على أيديهما. هذه الدلالات، إذا دقّقنا النظر فيها وجدنا أنّ اللين و الشفقة و الخضوع هي أشكال من التعامل الذي قلَّ أنْ يطالب بها الإنسان عند تعامله مع الآخر، إلّا في حالة خاصّة هي: أن تتوفّر عند الآخر سمة (الفوقية) و سمة (الحاجة) مجتمعين.

فالوالدان من جانب لهما إحسان و فضل على الولد، نظراً لرعايتهما للولد منذ طفولته، كما أنّهما - من جانب آخر - قد جعلهما كبر السن بمثابة شخصين ضعيفين يحتاجان إلى الرعاية. و لذلك فإنّ «الخضوع» لهما يتناسب مع إحسانهما للولد، كما أنَّ الشفقة عليهما تتناسب مع كبر كلّ منهما و حاجتهما إلى الرعاية. من هنا جاءت استعارة خفض الجناح متناسبة مع هاتين السمتين (الخضوع و الشفقة)، فالطائر حينما يخفض جناحه يكون قد مارس عملية شفقة على صغيره، و في نفس الوقت يكون خفضه للجناح

عملية توقّف عن استمرارية صعوده إلى الفوق.

يدلّنا على ذلك أنَّ النصّ قد استخدم في هذه الاستعارة عبارتي «الذلّ» و «الرحمة» «اخفض لهما جناح الذلّ من الرحمة»، فالذلّ هنا مؤشّر إلى «التواضع» لمن هو (أعلىٰ) منه، أي الوالدين بصفتهما قد شملاه برعايتهما. و أمّا الرحمة فهي مؤشر إلى حالة عكسية، و هي : الشفقة ممّن هو (قويّ) علىٰ من هو ضعيف. إذن : أمكنك أن تلحظ مدىٰ مجانسة الاستعارة القائلة: اخفض لها جناح الذّل من الرحمة مع طبيعة العلاقة التي تربطهما بالولد، على النحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : **﴿و لا تجعل يدك مغلولة إلىٰ عنقك و لا تَبْسُطها كُلَّ البسط فَتقْعُد ملوماً محسوراً﴾** [١].

هذه الآية مثل سابقتها تتضمّن عنصراً استعارياً هو : جعل اليد مغلولة إلى العنق، وبسطها كلّ البسط و يمكننا أن نعدّ هذه الصورة «رمزاً» و ليس «استعارة». لأنّ الفارق بين الرمز و الاستعارة هو : أنّك – في الرمز – تشير بشيء إلى شيء آخر. أمّا في الاستعارة، فإنّك تخلع صفة شيء آخر.

و في الحالتين، نجد أنَّ هذا الرمز أو الاستعارة تحوم علىٰ أحد أنماط السلوك الاقتصادي المتّصل بعملية الإنفاق و عدمه. فالإنفاق بعامّة يظلّ عملاً مندوباً كلَّ الندب، كما أنَّ الإمساك عنه يظلّ عملاً مكروهاً كلّ الكره. إلّا أنَّ للإنفاق حدوداً بحيث إذا تجاوزها الشخص تحوّل إلى سلوك سلبي.

و بالمقابل، إذا أمسك الشخص عن الإنفاق و تجاوز به حدود الإمساك، تحوّل إلى سلوك سلبي أيضاً.

و بكلمةٍ أُخرىٰ : هناك عمليتان اقتصاديتان يندب إليهما الشخص، هما : السخاء والاقتصاد، مقابل عمليتين اقتصاديتين سلبيتين هما : الإسراف و البخل، فإذا تجاوز

١- الإسراء / ٢٩.

الشخص في سخائه حدّ الترخّص تحوّل إلى (مسرف)، و إذا تجاوز في اقتصاده الحدّ المذكور تحوّل إلى (بخيل).

و المهمّ هو أنَّ الآية القرآنية القائلة من خلال الاستعارة أو الرمز «و لا تجعل يدك مغلولة و لا تبسطها كلَّ البسط»، إنّما تشير إلى هاتين السمتين اللتين يتجاوز بهما الشخص حدَّ السخاء و الاقتصاد. و الأهمّ من ذلك هو : أنْ نتبيّن السرّ الفنيّ لمثل هذين الرمزين أو الاستعارتين و علاقتهما بسمتي الإسراف و البخل.

الرمز الأوّل يقول «لا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك». و لو قدّر لك أن تتمثّل في خيالك رسماً لشخصية ترفع يديها إلى عنقها، و قد وضع القيد في يديها، لتبيّن لك مدىٰ جماليّة هذا الرسم، من حيث المظهر الجسمي لهذا الشخص و كيفية تعطّله عن الحركة تماماً، حيث لا يمكنه البتّة أن يتصرّف بأيِّ نوع من التصرّفات التي تقوم بها يداه. إنَّ يديه ليست مقيّدتين إلى ظهره مثلاً، و ليست مقيدتين إلى أمامه مثلاً، بل ارتفعتا إلى عنقه، بحيث لا يمكنه الحراك حتّى من حوله، و هذا ما يجسّد الذروة من القيد، يجسّد تعطّله وشلله عن الحركة تماماً.

بالمقابل، إذا قُدّر لك أنْ تتمثّل في خيالك رسماً لشخصية تبسط يديها كلّ البسط، أي تفتحها كلّ الفتح دون أن تتقيّد بأيِّ نوعٍ من القيود التي تحتجزها عن الحركة، لتبيّن لك مدىٰ جماليّة هذا الرسم، من حيث المظهر الجسمي لهذا الشخص و كيفيّة الحرّية التي يستمتع بها في حركته.

إنّ اليد - كما هو واضح - رمز للعطاء و الأخذ أو الإمساك، لأنّ اليد هي العضو الوحيد الذي يمسك بالشيء أو يقدّمه إلى الآخر. فالرأس و الوجه و الصدر و الرجل... إلخ تظلّ أعضاءاً جسميةً تضطلع بوظائف خاصّة لا ارتباط لها البتّة بعمليات العطاء و الأخذ، بعكس اليد التي تختصّ بعمليتي العطاء و الأخذ.

و إذا كان الأمر كذلك، أمكننا أن نتبيّن السرّ الفنيّ لانتخاب (اليد) رمزاً أو استعارة للعطاء والإمساك. وأمكننا أيضاً أنْ نتبيّن صلة ذلك بالإسراف الذي يجسّد عطاءً دون حدود، و بالبخل الذي يجسّد إمساكاً دون حدود. فجعل اليد مبسوطة كلّ البسط يرمز إلى

كون الإنسان يهب ما يملك جميعاً فيقعد ملوماً محسورا، و جعل اليد مغلولة إلى العنق، يرمز إلى كون الإنسان يمسك ما يملكه دون أن يهب فيه شيئاً فيقعد ملوماً محسورا أيضاً. و في الحالتين فإنّ جماليّة هذين الرمزين تظلّان من الوضوح بمكان كبير، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: **﴿و لا تمشِ في الأرض مَرَحاً إنّك لن تَخْرِق الأرضَ و لن تَبْلُغ الجبال طُولاً﴾**[١].

هذه الآية الكريمة، لو دقّقت النظر فيها لوجدتها تشتمل على نوعٍ من الصياغة الفنّية التي تجعلك متأرجحاً بين كونها تعبيراً صورياً أو إخبارياً. و هو نمطٌ بين الصياغة المدهشة حقّاً، نظراً للخصيصة المشار إليها.

أمّا كونها صياغةً إخباريةً أو مباشرةً فلأنّها تتحدّث عن أحد ملامح السلوك الحركيّ عند الإنسان، و هو: المشي مَرَحاً، أي اختيالاً و تكبّراً و زهواً، حيث تشير إلى أنَّ المشي مرحاً لن يكون بمقدوره أن يجعل صاحبه يخرق الأرض و يشقّها بمشيه، و لن يكون بمقدوره أن يجعل صاحبه يبلغ الجبال طولا. إنّها تقول للمتكبّر الذي يختال في مشيه: لِمَ هذا الزهو و الإعجاب بالذات و أنت لن تستطيع بمشيك أن تشقّ الأرض و تبلغ الجبال؟

لكن، لو أمعنت النظر من جديد في التعبير المشار إليه، لوجدت أنّك أمام عنصرٍ صوري، و ليس أمام عنصر إخباري، أي: أنّك أمام صورة تشبيهيةٍ أو رمزية أو فرضيّة. وهذا الاحتمال الفنيّ -أي التعبير الصوري- من حيث كونه يتأرجح بين التشبيه و الرمز و الفرضية ينطوي بدوره على واحدةٍ من السمات الفنّية المدهشة.

أي: أنّك الآن قبالة نمطٍ من التعبير الذي يجعلك قبالة تأرجحين: أحدهما التأرجح بين كون التعبير صورياًإخبارياً، و الآخر: التأرجح بين كون التعبير الصوري في حالة ذهابك إلى كونه صورةً- ينتسب إلى الرمز أو التشبيه أو الاستعارة. و السؤال هو: كيف

١- الاسراء / ٣٧.

نستخلص من التعبير المتقدّم عنصراً صورياً، و ما هي دلالاته فنّياً و فكرياً؟

لنقف بك أوّلاً عند الشطر الأول من الصورة، و هو قوله تعالى (و لا تمش في الأرض مرحاً).. المرح هو شدّة الفرح. و شدّة الفرح (من الزاوية النفسية) تعدّ واحدةً من سمات (المرض النفسي) أو أحد أنماط ما يُسمّىٰ بـ(أمراض الشخصية)، فالمرح أو الفرح الشديد يقابل الاكتئاب أو الانقباض الشديد، و كلاهما سلوك شاذّ كما هو واضح.

إنّ كلّاً منهما، أي الفرح و الاكتئاب، تعبير عن عدم توازن الشخصية لأنّهما ببساطة خلاف الحالة الاعتيادية التي ينبغي أن يكون الشخص عليها. و حتّى المرح أو الاكتئاب في الحالة الاعتيادية، سوف يكتسب دلالة المرض النفسي إذا تحوّل من كونه مرحاً أو اكتئاباً موضوعياً إلى مرحٍ و وهمٍ ذاتيين، أي: أنّ فرحك بالشيء أو اكتئابك منه إذا كان من أجل قيمةٍ إنسانية أو عباديةٍ، كما لو فرحت مثلاً بنعيم اللّه تعالى، أو إذا اكتأبت من ممارستك للمعصية، حينئذٍ يكتسب مثل هذا السلوك طابعاً سويّاً.

أمّا إذا كان فرحك بالشيء من اجل قيمة ذاتية، كما لو فرحت مثلاً بموقعك الاجتماعي، و خُيّل إليك بأنّك متميّز على الآخرين، حينئذٍ يكتسب مثل هذا السلوك طابعاً شاذّاً. هذا الطابع الشاذّ قد رسمه النصّ القرآني الكريم عبر صورة فنّية قد اعتمدت (الحركة الجسمية) عنصراً لتجسيده هو: المشي المختال، سواء كان هذا المشي مصحوباً بإحساس داخلي هو: زهوك و إعجابك بنفسك، أو كان هذا الزهو و الإعجاب مصحوباً بحركةٍ أو مشيٍ مخالفٍ للمشي الطبيعي للإنسان، كما لو نقل أقدامه بحركة خاصّة أو هزّ جانبيه بحركة خاصّة، أو رفع رأسه أو أماله بحركة خاصّة.

كلّ أولئك يظلّ تعبيراً حركياً عن إحساسٍ داخلي هو: الإعجاب بالنفس.

المهمّ، أنَّ النصّ القرآني الكريم قد عقّب علىٰ هذا النمط من المشي المصحوب بمشاعر الزهو و الإعجاب و التكبّر، عقّب قائلاً «إنّك لن تخرق الأرض و لن تبلغ الجبال طولاً».

و هذا التعقيب هو الذي يستوقفنا فنّياً بحيث قلنا أنّه تعبير صوريّ ينتسب إلى التشبيه أو الاستعارة أو الرمز.

و قد تسألُ قائلاً: ما هو المسوّغ لأنْ تحتمل كون هذا التعبير صورة تشبيهية أو رمزية أو استعارية ؟ و نجيب: إنّ النصّ القرآني الكريم لو عبّر عن الدلالة المذكورة بقوله مثلاً «لا تمش في الأرض مرحاً و كأنّك قد خرقت الأرض و بلغت الجبال طولا» لكنّا أمام (تشبيه) دون أدنىٰ شكٍّ، نظراً لوجود أداة التشبيه «كأنّ». و هذا ما يسوّغ لنا عدَّ الصورة المذكورة تشبيهاً.

أمّا المسوّغ لِعَدِّها (رمزاً) فلأنَّ عَدَمَ خرق الأرض و بلوغ الجبال طولاً يظلّ تعبيراً (رمزياً) عن عجز الشخصية المتكبّرة. و أمّا عدُّها «استعارة» فللسبب نفسه، يعني أنَّ النصّ قد خلع طابع العجز علىٰ الشخصية من خلال إعارة ما هو يختصّ بغير البشر (خرق الأرض و بلوغ الجبال).

لكن إنَّ أقوىٰ الاحتمالات الفنّية في هذا الصدد هو عدُّ هذه الصورة (صورة فرضية)، و هي نمط رابع من أنماط الصورة التركيبية. إنّ الصورة (الفرضية) -كما حدّثناك عنها سابقاً - تعني: افتراضك لشيء لا واقع له، كما لو فرضت بانّك خرقت الأرضَ أو بلغت الجبال طولا.

إلّا أنَّ مثل هذه الصور، فرضية كانت أم تشبيهاً أم رمزاً... إلخ، تظلّ منتسبةً إلى ما نسميه بـ(الصورة المضادّة) أي: التشبيه أو الفرضية لشيء بما هو يضادّه، فعندما تقول مثلاً (إنك صابر كالجبل) حينئذٍ نكون أمام تشبيهِ إيجابي. أمّا عندما تقول (لستَ كالجبل) حينئذٍ نكون أمام تشبيهٍ سلبيٍ أو مضادّ.

و المهم، أنّ الصورة المذكورة (إنّك لن تخرق الأرض و لن تبلغ الجبال طولا) تظلّ منتسبة إلى الصورة المضادّة التي تنفي وجه الشبه بين شيئين هما (قدرة الشخص) و(خرق الأرض و بلوغ الجبال طولاً). و لكن الأهمّ من ذلك هو ملاحظتك لهذه الصورة ذاتها صورة خرق الأرض و بلوغ الجبال و علاقتها بمشي الإنسان.

إنَّ المشي مرحاً يعني: أنّ الشخصية تتحسّس بكونها ذات إمكانات متميّزة، والشخصية ذات الإمكانات المتميّزة ينبغي أن تكون إمكاناتها متجسّدة بالفعل، و ليس مجرّد الإحساس بها. فالإنسان، و هو مخلوق لا حول لديه و لا قوّة، و لا يملك لنفسه نفعاً

و لا ضرّاً، و لا حياةً و لا نشورا، و هو حينما يهبه اللّه تعالى إمكاناتٍ محدودةً كالمشي مثلاً، يظلّ عاجزاً عن تجاوز تلكم الإمكانات، بحيث لا يمكنه أنْ يـخرق الأرض و لا يبلغ الجبال طولا. و إذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ ما هو المسوّغ لأن يتبختر فـي مشـيه ويتحسّس بالزهو و العلوّ علىٰ الآخرين؟

إنّ أهم ما ينبغي لفت نظرك إليه هو : أنّ النصّ القرآني الكريم قد انتخب صورة (عدم الخرق) و صورة (عدم بلوغ الجبال طولاً)، حيث تتناسب هاتان الصورتان مع ظـاهرة (المشي) كما هو واضح. إنّ ضرب قدميه على الأرض يرمز إلى عدم قدرته على شـقّ الأرض، و إنّ تنقّل خطاه يرمز إلى عدم قدرته على شقّ الأرض، و إنّ تنقل خطاه مـن مكان إلى آخر، يرمز إلى عدم قدرته على بلوغ الجبال طولاً، أو لنقل : إنّ حركة رأسه، و ما يقترن بها من استعلاء، يرمز إلى عدم قدرته أن يبلغ بهذا الرفع لرأسه طول الجبال.

إذن : أمكنك ملاحظة كيف أنَّ هذه الصورة الرمزية أو الفرضية أو التشـبيهية، قـد تجانست مع دلالة الإحساس بمشاعر الزهو الأجوف الذي يطبع الشخصية المـريضة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و قالوا أإذا كنّا عظاماً و رفاتاً أئنّا لمبعوثون خلقاً جديداً * قل كونوا حجارة أو حديدا * أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم فسيقولون من يـعيدنا قـل الذي فطركم أوّل مرّة فَسَيُنغضون إليكَ رءوسهم و يـقولون مـتىٰ هـو قـل عسـىٰ أن يكـون قريبا﴾[١].

النصّ المتقدّم يتضمّن عنصراً صورياً هو (الرمز)، إنّه يتحدّث عن المنكرين للـيوم الآخر، و يخاطبهم قائلاً (كونوا حجارةً أو حديداً أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم) إنّهم يقولون : أإذا كنّا عظاماً و رُفاتاً، أئنا لمبعوثون خلقاً جديدا ؟ و يجيبهم النصّ القرآني قائلاً «كونوا حجارة أو حديداً أو خلقا ممّا يكبر في صدوركم...»

١- الإسراء / ٥١ ـ ٤٩.

و أظنّك تتساءل قائلاً : أين العنصر الصوري المنتسب إلى الرمز في هذا النصّ ؟

و نجيب : نحن الآن أمام رموز فنّية ثلاثة هي (الحجارة) (الحديد) (الخلق) الذي يكبر في صدور المنكرين لليوم الآخر. إنّ «الرمز» ـ كما حدّثناك عنه سابقاً ـ يعني إشارة شيء إلى شيء آخر مثل (النور) الذي يرمز إلى الإيمان، و مثل الظلام الذي يرمز إلى الكفر.

و هنا نجد أنّ الرموز الثلاثة (الحجارة، الحديد، الخلق) يرمز كلّ واحد منها إلى دلالة خاصّة. فالحجارة ترمز إلى القوة، و الحديد يرمز إلى الشدّة، و الخلق يرمز إلى مطلق الأشياء المتميّزة بالقوة و الشدّة، هذا ما ذهب إليه بعض المعنيين بشؤون التفسير. إلّا أنّه من الواضح، أنّ أهمّية (الرمز) تتمثل في كونه –أي الرمز – لا يتحدّد في دلالة خاصّة بقدر ما يرشح بدلالات متنوعة متفاوتةً بتفاوت الأذواق الفنّية التي تصدر عن المتلقّي للنصّ، فقد تستخلص أنت دلالة تختلف عن الدلالة التي يستخلصها غيرك. إلّا أنَّ الاستخلاص بعامّةٍ لا يتجاوز السياق الذي يرد فيه الرمز، فلو أمعنت النظر في الرموز الثلاثة المتقدّمة، لوجدتها قد جاءت في سياق خاصّ هو : أنّ المشكّكين باليوم الآخر تساءلوا بسذاجة : هل نعود خلقا جديداً بعد أن نصبح عظاماً و رفاتاً؟ و هذا يعني أنَّ تساؤلهم قد انصبّ على ظاهرة (خلقهم) جديداً، «أئنّا لمبعوثون خلقاً جديدا ؟».

فـ (الخلق) : إذن، هو الظاهرة التي استبعدوها بسذاجتهم و حماقتهم. لكن : ما هو الجواب الذي قُدِّم لهم؟ الجواب هو : «كونوا حجارةً أو حديداً أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم». إنّ قوله تعالى «أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم» يظلّ مرتبطاً بظاهرة (الخلق الجديد) الذي أنكروه. الخلق الجديد إذن هو شيء كبير في صدور المكذّبين. و النصّ القرآني الكريم قد أجابهم من خلال هذه الظاهرة التي (كبرت) في أذهانهم. قل لهم «كونوا حجارةً أو حديداً أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم». هذا يعني أنَّ الحجارة و الحديد والخلق الذي يكبّر في الأذهان تجسّد ظواهر يستبعدها المنكرون. لكن، إذا كان الخلق الجديد هو المستبعد عند المنكرين، فما هو علاقته بالحجارة و «بالحديد» ؟ ليس هذا فحسب، بل إنَّ السؤال هو : لماذا تشكّل هذه العبارات الثلاث رموزاً تتفاوت في تحديد

واستخلاص دلالتها ؟ هذا ما يتطلّب شيئاً من التفصيل.

لقد انتخب النصّ القرآني الكريم أوّلاً ظاهرتين تتميّزان بكونهما من المواد الصلبة (الحجارة و الحديد) ليرمز بهما إلى قوّة الشيء و تماسكه بالقياس إلى ليونة الجسم البشري الذي استبعد المنكرون إعادة خلقه جديدا. يدلّنا على ذلك، أنَّ النصّ قد أعقب تينك الظاهرتين بظاهرة ثالثة هي (أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم) أي أنّ النصّ قدّم لهؤلاء المنكرين لإعادة الجسم البشري، في اليوم الآخر، قدّم لهم ظواهر تتميّز بما هو اقوى من الجسم البشري، و من جملة ذلك : الحديد و الحجارة. بل إنَّ النصّ قدّم لهم أكبر ما يمكن أن يتصوّره المنكرون من الموادّ القوية دون أن يحدّد لهم ذلك، تاركاً لهم بأنْ يستحضروا في أذهانهم أيّة مادّةٍ يتصوّرونها ذات قوّةٍ لا تضارعها أيّة مادةٍ أخرىٰ.

و هذا يعني أنّ الحجارة أو الحديد أو الخلق الذي يكبر في صدور المنكرين، هذه الظواهر هي رموز لمطلق القوة، و ليس أنّ كلَّ واحد منها يجسّد رمزاً خاصاً، كما خُيّل لبعض المفسّرين. والدليل على ذلك، أنَّ النصّ قد استخدم أداة (أو) التخييرية، و لم يستخدم أداة (الواو) المحددة لكلِّ ظاهرةٍ رمزاً خاصّاً، لذلك عندما يقول النصّ: كونوا حجارة أو حديداً أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم إنّما يشير بذلك إلى تخيير أيٍّ من المواد المذكورة، لا أنّه يشير إلى جميعها، كما هو واضح. و التخيير يعني أنَّ أيّة مادّةٍ من المواد المشار إليها يمكن أن تصبح محكّاً للتجربة، ومن ثمّ فإنَّ أيّة واحدةٍ منها ترمز إلى شيء واحد هو القوّة أو الشدّة أو الصلابة أو التماسك أو أيّ استخلاص يتناسب مع التجربة الشخصية للمتلقّي، و ليس أنّ كلَّ مادّة منها ترمز إلى شيء متميّز عن الآخر.

و في ضوء هذه الحقائق، يعنينا أنْ نتبيّن دلالة هذه الرموز : الحجارة أو الحديد أو الخلق الذي يكبر في أذهان المنكرين و علاقتها باستبعادهم إمكانية بعثهم خلقاً جديداً.

النصوص المفسّرة تقول : إنَّ النصّ القرآني الكريم يستهدف من هذه الرموز أنْ يقول للمنكرين : حاولوا ما وسعَكم من القوّة أن لا تبعثوا خلقاً جديداً فإنّكم لن تفلتوا من ذلك أبداً. و يضيف هؤلاء المفسّرون : أنّ عبارة (أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم) ترمز إلى مطلق ما يتّسم بالصعوبة أو إلى ظواهر محدّدة كالسموات و الأرض و الجبال، أو إلى

ظاهرة «الموت» بمعنى أنّ المنكرين لو كانوا هم (الموت) نفسه، بصفته حقيقة غير منكرةٍ لديهم، لأعادهم اللّه تعالى خلقاً جديداً.

طبيعياً، كلُّ واحدٍ من هذه التفسيرات من الممكن أن يتّسم بالصواب، إلّا أنَّ المتلقيّ ينبغي أن يضع هذه الرموز في سياقها الذي وردت فيه ليستخلص منها الدلالة الأشدّ قرباً للواقع. إنّ المفتاح الذي نمسكه لفكّ المغاليق المقترنة بهذه الرموز الممتعة يتمثّل في عبارة المنكرين «أإنا لمبعوثون خلقاً جديداً»، أيْ أنَّ الخلق جديداً هو الأمر الذي استبعده المنكرون، و لذلك عندما أجابهم النصّ كونوا «حجارة أو حديدا أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم» إنّما ربط هذه الرموز بعملية «الخلق جديدا» بدليل أنَّ النصّ القرآني الكريم خيّر بين الحجارة و الحديد و الخلق بعامّة، أي مطلق الخلق المستبعد. فالصعوبة - في أذهان المنكرين الحمقىٰ - هي إعادة الخلق جديداً. لكن هل أنَّ الحجارة أو الحديد أو أيّة مادّة كبيرةٍ هي مماثلة التجربة الإنسان، فطرةً و إعادةً؟

الذي نعتقده أنّ هذه العيّنات الحسيّة الثلاث قد تظلّ مرتبطة بتجربة خلقها أوّل مرّة، بدليل قوله تعالى بعد ذلك ناقلاً أجوبة المنكرين القائلة (من يعيدنا)؟ و الجواب (الذي فطركم أوّل مرّة)، أي : أنّ مطلق الخلق ـ جماداً كان أو انساناً ـ سيعيده اللّه تعالى خلقاً جديداً بنفس القدرة التي فطرت الخلق أوّل مرّة. إلّا أنّ الأهمّ من ذلك هو ملاحظة ماورد من استدلال المنكرين بالنسبة إلى العظام و الرفات اللذين يشيران إلى كونهما مادّة بالية ورخوة و متكسّرة، فهذه السمات (البلىٰ، التكسير، الرخاوة) يقابلها الحجر و الحديد أو أيّة مادّة أخرى تتميّز، بعكس السمات السابقة، أي تتميز بما هو صلب و متماسك و ملتئمّ متجمع.

إذن : إنَّ النصّ يقابل بين مادّتين (الرفات و العظام) من جانب، و بين الحجارة أو الحديد أو غيرهما من العيّنات الصلبة من جانب آخر، ليدلل من خلال ذلك على أنَّ إعادة الخلق جديداً لمادّة متفتتة أو متماسكة رخوة أو صلبة ممكنة بنفس الإمكان الذي جعلها أوّل مرّة بهذا الشكل أو بذاك.

هذا إلى أنَّ استخلاصاً آخر من الممكن أن يتّسم بالصواب أيضاً، و هو ما ذهب إليه

المفسّرون الذين أشرنا إليهم، أي : أنَّ الحديد و الحجارة و الخلق الذي يكبر في صدور المنكرين إنّما ترمز إلى القوّة التي يتخيّل للمنكرين أنّهم لو اتّسموا بها لتعذّر إعادة خلقهم جديداً، حيث يخاطبهم النصّ بأنّه مهما أوتيتم أو كنتم من القوّة و جهدتم في أنْ لا تبعثوا خلقاً جديداً، فلا يمكنكم أن تفلتوا من ذلك.

و أيّاً كان الأمر إنَّ هذه الرموز الثلاثة تظلّ واحدةً من الصور الفنّية التي تشعّ بضبابية ممتعة مقابل الصور الفنّية التي تتّشح بالوضوح و الألفة، و لكلٍّ من هذين النمطين من الصياغة الفنّية إمتاعه دون أدنى شكٍّ، طالما نعرف بأنَّ الوضوح يجعلك تستمتع بما تكشفه من الدلالات بسهولة، لأنَّ السهولة هي أحد أوجه الإمتاع، كما أنَّ الغموض يجعلك تستمتع بنمط آخر من الإمتاع هو الإمتاع الذهني الذي تجسّد في الكشف الخاصّ لتجربتك الذوقية مهما اقترنت بصعوبة العمل الذهني الذي بذلته.

قال تعالى : **﴿و إذ قلنا لك إنّ ربّك أحاط بالناس و ما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلّا فتنةً للناس و الشجرة الملعونة في القرآن و نخوّفهم فما يزيدُهُم إلّا طغياناً كبيرا﴾** [١].

تتضمّن هذه الآية عنصراً صورياً ينتسب إلى (الرمز). العبارة الرمزية هي (الشجرة الملعونة).

و لو قدّر لك أن تقرأ هذه الآية الكريمة قبل أن ترجع إلى النصوص المفسّرة الواردة عن أهل البيت عليهم السلام لما أمكنك أن تفكّ الغموض الذي يكتنف هذا الرمز (الشجرة الملعونة). إنّك لو اقتصرت على ظاهر الآية الكريمة لما أمكنك إلّا أنْ تلمّ إلماماً مجملاً بدلالتها.

إنّها تقول مخاطبة النبيّ صلّى اللّه عليه و آله بأنّ الرؤيا التي أراها اللّه تعالى محمّداً ما هي إلّا فتنةً للناس، و كذلك الشجرة الملعونة. لكن ما هي هذه الرؤيا؟ هذا ما لا يمكنك أن تدركه أبداً. و كذلك الشجرة الملعونة التي جعلها اللّه فتنةً، لا يمكنك أبداً أن تدرك

١- الإسراء / ٦٠.

دلالتها الرمزية، كلّ ما يمكنك أن تعرفه هو أنّ اللّه تعالى قد جعل (الرؤيا) و (الشجرة) فتنة للناس. أمّا تشخيص كلّ من الرؤيا و الشجرة فأمرٌ لا سبيل إلى معرفته إلّا برجوعك إلى النصوص المفسّرة.

إذن : لنتّجه إلى هذه النصوص، و من ثمَّ يمكنك أن تستخدم ذائقتك الفنّية لمعرفة المزيد من الأسرار الفنّية التي تكتنف تلكم العبارات.

بالنسبة إلى الرؤيا التي أراها اللّه تعالى محمداً صلّى اللّه عليه و آله، فإنّ النصوص المفسّرة تتفاوت بين الذهاب إلى أنّ المقصود بها هو رؤيةُ العين، و أنّ تسميتها بالرؤيا هو تعبير مجازي. و تقول هذه النصوص المفسرة بأنّ المقصود منها هو إسراء النبي صلّى اللّه عليه و آله حيث أنّ إسراءه قد تمّ ليلاً و أخبر به نهاراً، و لذلك سُمّيت رؤيا. و في ضوء هذا التفسير تكون هذه الرؤيا (فتنة) (امتحاناً) للناس من حيث التصديق بها أو عدم التصديق بها.

هذا هو أحد التفسيرات.

التفسير الآخر يقول : المقصود منها هو رؤيا حقيقية رآها النبيّ صلّى اللّه عليه و آله بأنّه سوف يفتح مكّة، و بما أنّه صلّى اللّه عليه و آله توجّه إلى مكّة من المدينة في ذلك العام ثمَّ صدّه المشركون، لأنّه دخل مكّة في العام اللاحق، حينئذٍ فإنَّ تصديق الناس أو عدم تصديقهم لهذه الرؤيا تصبح (امتحاناً) أو فتنةً يختبرها الناس، و بالفعل فإنَّ المنحرفين من الناس قد اعترضوا على محمّد صلّى اللّه عليه و آله بأنّه قد أخبرهم بدخول مكّة دون أن يتحقّق ذلك في نفس السنة، و عندئذٍ أجابهم صلّى اللّه عليه و آله بأنّه لم يقل لهم بأنّه سيدخلها نفس العام، و إنّما قال لهم بأنّه سيدخلها إن‌شاءاللّه تعالى دون أن يحدّد في ذلك زمناً.

و هذا فيما يتّصل بالرؤيا، أمّا ما يتّصل بـ(الشجرة الملعونة) فإنّ النصوص الواردة عن أهل البيت عليهم السلام تشير إلى أنّ المقصود من الشجرة الملعونة هم الأمويّون، حيث رأى صلّى اللّه عليه و آله في منامه أنَّ قروداً تصعد على منبر النبيّ صلّى اللّه عليه وآله ففسّر ذلك بأنَّ الفئة المذكورة سوف تتسلّط على الرقاب و تفتك بذريّة النبيّ صلّى

اللّه عليه و آله.

و هناك من النصوص ما يشير إلى أنَّ المقصود من الشجرة الملعونة هم اليهود. كما أنّ هناك من النصوص ما يؤميء إلى أنَّ المقصود من ذلك شجرة النار، حيث اعترض المنحرفون على النبيّ صلّى اللّه عليه و آله بأنّ النار تحرق الشجرة فكيف تنبت إذن؟ وهذا هو (فتنة) يختبر بها المؤمن من الفاسق.

إلّا أنّك تلاحظ بأنّ هذا التفسير الأخير لا يتناسب مع (الرمز الفنّي) الشجرة الملعونة، فإذا كانت الشجرة محكاً للاختبار، فلماذا سمّاها «ملعونة»؟ هذا ما لا يتقبّله أدنى تذوّق فنيّ.

إذن : ما ورد من التفسير القائل بأنّ «الشجرة الملعونة» هي الأمويون، يظلّ هو التفسير المتناسب مع الذائقة الفنّية من جانب، و كونه - و هذا هو الأهمّ - قد ورد عن أهل البيت عليهم السلام من جانب آخر. و في ضوء هذه الحقيقة، نتقدّم إلى ملاحظة الأسرار الفنّية لهذا الرمز «الشجرة الملعونة».

إنّك تتساءل : لماذا أسماها «شجرة» أوّلاً، و لماذا وسَمَها بالملعونة ؟

إذا استخدمنا الذائقة الفنّية الصرفة، أمكننا بسهولة أنْ ندرك أهمّية هذا الرمز «الشجرة»، وصلتها بفئة منحرفة من الناس.

الشجرة تنبت، و هذا ما لا يجهله أيّ واحدٍ منّا، إنّها تتنامىٰ، تنشر أوراقها، تعطي ثمارها... إلخ، و عملية النبت و النمو و النشر و الثمر تظلّ محطّاً للأنظار من جانب، و زاداً للأكلّ من جانب آخر، فضلاً عن أنَّ النبت و النموّ يظلّان على صلة بالتناسل، بالتكثير، بالاستمرارية... إلخ.

و الآن، إذا ربطنا كلَّ هذه العمليات المتّصلة بالنبت و النموّ و النشر و الثمر، و الأكل و النظر و التكثير و الاستمرارية. إذا ربطنا كلّ هذه العمليات بالعنصر البشري، من حيث ولادته و نشأته و سلوكه، أمكننا أن نتبيّن مدىٰ الصلة بين الشجرة و بين الفئة المنحرفة التي أشار إليها النصّ التفسيري.

إنَّ الفئة المذكورة عرفت تأريخياً بانحرافها، فسلوكها الوثنيّ من جانب، و سلوكها

الأخلاقي المنحطّ من جانب آخر، يظلّ من الحقائق التي يجمع عليها المؤرخون.

و هذا فيما يتّصل بسلوكها قبل الإسلام.

و مع مجيء الإسلام وقفت هذه الفئة موقفاً مضادّاً منه، كما هو واضح. و حتّى بعد فتح مكّة الذي استتبع دخول الناس في دين اللّه أفواجاً، قد دخلت هذه الفئة في الإسلام كُرها و ليس طوعاً.

و أمّا في عصر الأئمّة (عليّ و الحسن و الحسين عليهم السلام) فقد وقفت هذه الفئةُ موقفاً لا يجهله أيُّ واحدٍ من المؤرخين، حيث مارست، فضلاً عن تسلّمها السلطة الزمنية، أنماط الأذىٰ حيال الأئمّة عليهم السلام: فكرياً و نفسياً و بدنياً.

و المهم ـ من الزاوية الفنّية التي نعنى بها في هذه الدراسات للعنصر الصوري ـ أن نلفت نظرك إلى جماليّة الرمز المذكور «الشجرة»، من حيث انطواؤها على التماثل الشامل بين «الشجرة» و بين سلوك الفئة المذكورة اجتماعياً.

فالسلسلة النسبية لهذه الفئة تظلّ على صلة واضحة بالشجرة التي تنبت و تنمو، إنّها نشأت في الجاهلية و استمرّت إلى حين انقراضها، فتكون بذلك قد نبتت و تنامت كما تنبت الشجرة و تتنامىٰ. و الشجرة – كما أشرنا – تنشر أوراقها، و تعطي ثمارها، و تصبح محطّاً للنظر من جانبٍ، و زاداً لتناول ما تقدّمه من الثمار من جانب آخر.

لكن ما صلة ذلك كلّه بـ(الفتنة) أو (الامتحان) الذي أشار إليه النصّ القرآني من أنّ الشجرة الملعونة (فتنة) للناس؟

لا شكّ أنّ الناس على أنماط مختلفة، بعضها قد تعاون مع الفئة الأموية، فيكون بذلك قد أكل من ثمار تلكم الشجرة، بعضهم وقف متفرجاً، فيكون بذلك قد أصبحت الشجرة بالنسبة إليه محطّاً للنظر، و بعضهم قد امتنع من تناول ثمرها، و غضّ البصر عن النظر إليها، فوقف منها موقف المستنكر و المحارب. و بذلك تكون هذه الشجرة (فتنة) للناس، أي: تكون (امتحاناً) يختبر الناس من خلالها، فمن استنكرها و حاربها فقد اجتاز الفتنة بنجاح، و أمّا الذي وقف متفرجاً حيالها، فقد سقط فيها نسبياً، و أمّا الذي تعاون مع الفئة المذكورة فقد سقط تماماً في عملية الاختبار المذكور.

إذن : أمكنك أن تدرك جانباً من الأسرار الفنّية التي اكتنفت الرمز المذكور (الشجرة)، و يمكنك – تبعاً لذلك – أن تتبيّن السرّ الفنيّ الكامن وراء تسمية تلكم الشجرة بـ (الملعونة). فالفئة المذكورة بما تعرفه جيّداً من تاريخ نشأتها و سلوكها، و بما تعرفه بخاصّة من موقفها من النبيّ صلّى اللّه عليه و آله و الأئمّة عليهم السلام، لابدّ أن تبلغ من الانحراف درجة القمّة، و لابدَّ حينئذٍ من انتخاب سماتٍ لها تتناسب مع درجة انحرافها، فكان إضفاء صفة (ملعونة) على تلكم الشجرة، يحمل مسوّغاته الفنّية في هذا الميدان.

بقي أن نلفت نظرك إلى سرّ فنيّ آخر هو النصّ القرآني الكريم في قوله تعالى «و ما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلّا فتنةً للناس و الشجرة الملعونة»[1] قد فصل بين الرؤيا و بين الشجرة بعبارة (إلّا فتنة)، فهل نستخلص من ذلك مثلاً بأنَّ «الرؤيا» بما أنّها شملت كلّاً من فتح مكّة و احتلال الأمويين لمنبر النبيّ صلّى اللّه عليه و آله، فقد جعلت عبارة واحدة إلّا أنَّ فصل أحدهما عن الآخر يرمز إلى أنّها رؤيا ذات شطرين؟

ام نستخلص مثلاً بأنَّ الفصل بينهما قد جاء لجملة من الأسرار الفنّية، منها : أنَّ (الفتنة) هي الظاهرة التي استهدف النصّ إبرازها، فجعلها فاصلاً بين الموضوعين (الرؤيا) و (الشجرة)؟ أم نستخلص مثلاً بأنَّ فصل الموضوعين و إفراد كلٍّ منهما إنّما هو تعبير عن خطورة كلٍّ واحد منهما بالنسبة إلى عملية الاختبار؟ كلّ هذه الاستخلاصات ممكنة. وهذا ممّا يضفي مزيداً من الجمالية على العنصر الرمزي المذكور، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : **﴿و استفزز مَنْ استطعتَ منهم بصوتك و أجلب عليهم بخيلك وَ رَجِلِكَ و شاركهم في الأموال و الأولاد و عِدْهُم و ما يَعِدهُمُ الشيطانُ إلّا غروراً ٭ ان عبادي ليس لك عليهم سلطان و كفىٰ بربك وكيلا﴾**[2].

النصّ المتقدّم يتحدّث عن الشيطان الذي يزعم بأنّه سيُغوي ذرية آدم عليه السلام، حيث يجيبه النصّ القرآني الكريم قائلاً بأنَّ الشيطان ليست لديه سلطة على المؤمنين «إنّ

١- الإسراء / ٦٠.

٢- الإسراء / ٦٤ ـ ٦٥.

عبادي ليس لك عليهم سلطان» إنّما سلطته على أتباعه فحسب، لذلك نجد النصّ القرآني الكريم يخاطب إبليس بما مؤدّاه : اعمل ما شئت و أضلّ أتباعك، و شاركهم في الأموال والأولاد، و اغزهم بجندك، فإنّ ما تعدهم به من الآمال ليست إلّا غرورا.

إنَّ ما نستهدف لفت نظرك إليه هو ملاحظة العنصر الصوري في الآية الكريمة التي توعّدت الشيطان بممارساته الإغوائية، ففي هذه الآية الكريمة أكثر من صورة فنّية تنتسب إلى الاستعارة و الرمز. فهناك أولاً تلحظ صورة (الاستفزاز بالصوت) حيث قال تعالى مخاطباً الشيطان «و استفزز من استطعت منهم بصوتك» إنَّ الاستفزاز هو الإثارة المزعجة للإنسان، و قد خلع النصّ سمة (الصوت) – و هي سمة بشرية – خلعها على الشيطان، فكانت الاستعارة استفزازاً بالصوت.

ليس هذا فحسب، بل يمكنك أن تواجه (رمزاً) في هذه الصورة و هي أنّ الصوت من الشيطان هو : وسوسته و مطلق ايحاءاته التي يقذفها في الذهن. و بهذا تواجه استعارة أو رمزاً أو كليهما في الصورة المتقدّمة. و المهمّ هو أنّ نتبيّن الدلالات التي تضمّنتها هذه الصورة «الاستفزاز بالصوت».

و لو دقّقت النظر في الطرف الأول من الصورة و هو «الاستفزاز» للحظت أنّ النصّ القرآني الكريم – في انتخابه لهذه العبارة – قد خلع عليها طابعاً سلبياً، و ليس إيجابياً أو محايداً، فالصوت مثلاً – كما سنحدّثك عنه بعد قليل – يظلّ حاملاً سمة محايدة بحيث يمكنك أن تستمع لصوت إيجابي و حسن، كما لو استمعت إلى قراءة القرآن مثلاً حيث يجسّد السمة الإيجابية، و كما لو استمعت إلى صوت متحدّثٍ عن الأشياء العادية مثلاً، حيث يجسّد السمة المحايدة، أمّا حين تستمع إلى صوت حيوان مفترس مثلاً، فعندئذٍ يمثّل هذا الصوت سمة سلبيةً.

و ما نعتزم توضيحه هنا، هو أنَّ النصّ خلع سمة سلبية على عملية «الإشارة» فأسماها (استفزازاً)، و ليس إشارةً. فأنت حينما يحدّثك شخص ما بلغة ودّية، يكون بذلك قد (أثارك) إلا أنّها إثارةٌ إيجابية تستتبع ردّ فعل مسرٍّ. أمّا حينما يحدّثك بلغةٍ عدوانيةٍ، عندها يكون قد (أثارك) أيضاً، إلّا أنّها إثارة سلبية تستتبع ردّ فعل مؤلم من

قبلك.

و الاستفزاز ـ كما نعرف ذلك ـ هو إثارة مزعجة مؤلمة، و لذلك عندما انتخب النصّ هذه العبارة (الاستفزاز) إنّما هيّأ ذهنك سلفاً إلى أنَّ الإثارة الشيطانية هي ـ من حيث الأساس ـ مزعجة مؤلمة لا خير فيها، حتّى لا يتوهّم المتلقّي بأنّ إثارة من هذا النوع يمكن أن تقترن بمنفعة ما.

و أهمّية مثل هذا الأسلوب – في دفع التوهّم – تتجسّد في أنّ المغفّلين من الممكن أن يتوهّموا بأنّ اغراءات الشيطان و وساوسه ذات فائدة للشخص. لكن عندما يسم القرآن الكريم منذ البدء بأنّ وسوسات الشيطان هي استفزازية مزعجة، حينئذٍ لا يبقىٰ مجال للتوهّم بأنّها ذات فائدة.

و حين تتجه إلى الطرف الآخر من الصورة (و هو : الصوت)، يمكنك أن تتبيّن سريعاً بأنّ (الصوت) هنا، هو (رمز) للوسوسة، و مادام النصّ منذ البدء وسَمَ الوسوسة بالاستفزاز حينئذٍ سوف تدرك سريعاً بأنَّ الصوت هنا هو صوت استفزازي، و ليس صوتاً إيجابياً أو محايداً، كما هو طابع الأصوات التي يمكن أن تتّسم بما هو إيجابي أو سلبي أو محايد.

إذن : تكون الصورة أمامك الآن «الاستفزاز بالصوت» صورة رمزية أو استعارية تشير إلى دلالةٍ هي : أنّ الشيطان يوسوس للشخص بنحوِ مزعج و كريه. لكن : نجدنا مضطرّين لأن نطرح تساؤلا مكرراً هو : معرفة الأسرار الكامنة وراء انتخاب «الصوت»، وليس سواه، تعبيراً عن الوسوسة. و الذي نعتقده أنّ أدنىٰ تأمّل، سوف يدلّنا بوضوح بأنّ الوسوسة هي : إلقاء الخواطر في القلب أو الذهن، و إلقاء الخواطر هو في واقعه صوت «أو كلام» و لكنّه غير منطوقٍ به.

و من الحقائق المعروفة – في حقل المعرفة النفسية – أنّ التفكير نفسه يعدّ – في نظر بعض المذاهب النفسية – كلاماً، و لكنّه غير منطوقٍ. و إذا كان الأمر كذلك، فإنّ عملية (إلقاء الخواطر) في الذهن من قبل الشيطان تُعدّ (كلاماً)، و من ثمَّ فإنّ الكلام هو عملية صوتية، و بذلك يكون انتخاب النصّ القرآني الكريم لعبارة (و استفزز بصوتك) سمة فنّية ذات جمال و طرافة و عمق و دقّةٍ، كما هو واضح.

إذن: للمرّة الجديدة نلفت نظرك للصورة الرمزية أو الاستعارية القائلة (و استفزز من استطعت منهم بصوتك) من حيث صلتها بوساوس الشيطان.

و ينبغي أن نلفت نظرك إلى عبارة (من استطعت منهم) حيث توسّطت هذه العبارة طرفي الصورة، و جاءت بمثابة جملة معترضةٍ هكذا (و استفزز) أوّلاً ثمَّ (من استطعت منهم) ثمَّ (بصوتك)، فبدلاً من أن يقول النصّ مثلاً «و استفزز بصوتك من استطعت منهم» نجده قد فَصَل بين طرفي الصورة (الاستفزاز) و (الصوت) بالعبارة المعترضة (مَن استطعت منهم) فجاءت هكذا (و استفزز - من استطعت منهم - بصوتك).

إنّ لهذه الجملة المعترضة جانبين من الأهمية الفنّية: الأهمّية الفنّية الأولى هي:أنّ النصّ يتوعّد الشيطان بأن يستفزّ الناس، بعد أن زعم الشيطان بأنّه يستطيع إغواءهم. لكن بما أنّ الناس ينشطرون إلى مؤمنين و فاسقين، حينئذٍ لا يمكن للشيطان أن يضلّ إلّا الفاسقين، من هنا لم يقل النصّ (استفززهم بصوتك) بل قيّد ذلك بقوله تعالى (من استطعت منهم) لأنّ الاستفزاز مطلقاً يعني إضلال الناس أجمعين، فكان لابدّ من أن تتقيّد بعبارة استثنائية، فجاءت عبارة من استطعت منهم، لتستثني من الناس فسقتهم الذين يستفزّهم الشيطان بصوته.

بيد أنّ هذا كلّه يظلّ مرتبطاً بعملية الاستثناء بعامة، من حيث ضرورتها الفنّية المتمثلة في سلطة الشيطان على الفاسقين من البشر. لكن: ما هو السرّ الفنّي الكامن وراء جعلِ هذه الجملة (معترضة) و ليست (تعقيبياً). و لعلّك تعرف بأنّ الفارق بين الجملة «المعترضة» و «المعقّبة» هو: إنّ الجملة المعترضة تقطع سلسلة الموضوع ثمّ يتابع النصّ تكملة ذلك، أي: أنّها تقع وسط الموضوع. أمّا الجملة المعقّبة هي تجيء بعد نهاية الموضوع مثل الآية الكريمة التي أعقبت موضوع الاستفزاز بالصوت حيث قالت بعد ذلك «إنّ عبادي ليس لك عليهم سلطان»، فجاءت (تعقيباً) على الموضوع.

هذا يعني أنّ هناك سرّاً فنّياً وراء جعل جملة (من استطعت منهم) معترضة موضوع الاستفزاز بالصوت، حيث فصلت بين الاستفزاز و الصوت. فما هو هذا السرّ؟

في تصورنا، أنَّ المهمّ في إغواء الشيطان هو: الاستفزاز ذاته و ليس نمطه.

فالاستفزاز – و هو الإثارة المزعجة قد يكون بالكلام ـ أي الصوت ـ و قد يكون بغير ذلك، كالحركة الجسمية مثلاً، أو بتصرّفاتٍ من وراء الستار مثلاً... إلخ.

و لذلك – نحتمل فنيّاً ـ أنّ النصّ القرآني الكريم عندما فصل بين الاستفزاز و بين الصوت بعبارة «من استطعت منهم» إنّما أتبع عملية (الاستفزاز) بعبارة (من استطعت منهم)، لأنّ الاستفزاز متعلّق بمن يستطيع الشيطان إغواءهم لا بالناس جميعاً، فجاءت عبارة «من استطعت منهم» مباشرة بعد عبارة (و استفزز) بالصوت أو الحركة أو غيرهما كأمر ثانوي، كما هو واضح، و من ثمّ جاء الفصل بينهما يحمل مسوغاته التي أشرنا إليها. وبذلك تكون الصورة الرمزية أو الاستعارية التي حدّثناك عنها قد اقترنت بجمالية أخرىٰ، مضافاً إلى جماليتها المتّصلة بعنصر الاستعارة أو الرمز بالنحو الذي أوضحناه. و الآن نحدّثك عن الصورة الفنّية الأُخرىٰ، و هي قوله تعالى (و أجلب عليهم بخيلك و رَجِلِك).

قلنا: إنَّ الاستفزاز بالصوت، في صورة «و استفزز من استطعت منهم بصوتك» يعني: إزعاج الشخص الذي ينقاد إلى الشيطان، بوسوسته التي لا إمتاع فيها بقدر ما تنطوي على ما هو مزعج من الأصوات .

و حين نتّجه إلى صورة «و أجلب عليهم بخيلك و رجلك» نجد أنَّ «الإجلاب بالخيل و الرجل» يتضمّن أيضاً دلالة صوتية، فالإجلاب هو شدّة الصوت أو الصيحة – في بعض دلالاته – ممّا يعني أنّ الصوت، سواءٌ كان على شكل وسوسة أم شكلٍ منطوق به، يظلّ أداة مزعجة مادام الشيطان هو صاحب الصوت.

و ما نعتزم لفت نظرك إليه هو أنّ اللّه تعالى عندما يتوعّد الشيطان بأنْ يوسوس لأتباعه ما شاء و أن يزعجهم بصوته ماشاء، فلأنّ أتباعه من الممكن أن يُخدعوا بفائدة الصوت مع أنّه صوت مزعج. لكن عندما يتوعّد اللّه تعالى الشيطان بأنْ يجلب على أتباعه، أي : بأن يُرسل أصواتاً شديدةً أو صيحاتٍ عليهم، فهل أنّ هذه الصيحات تشبه الوسوسة التي يُخيّل لأتباع الشيطان بفائدتها، مع أنّها مزعجة في الواقع؟ أم أنَّ هذه الصيحة ذات دلالة خاصّة؟

إنّك لو دقّقت النظر في الصورة القرآنية الكريمة، لوجدتها تنطوي على أسرار

مدهشة دون أدنى شكٍّ، و هي ممّا تحملنا على تفصيل الحديث عنها. و هنا - في الصورة التي نحدّثك عنها - إذا أخذنا بالتفسير القائل بأنَّ المقصود من الاجلاب هنا هـو شـدّة الصوت أو الصيحة، فلا شكّ أنّ الصيحة هنا يخيّل لأتباع الشيطان بأنّها ذات فائدة أيضاً كما خيّل إليهم بأنَّ الوسوسة ذات فائدة.

لكن بما أنَّ الصورة الأولى «و استفزز من استطعت منهم بصوتك» أشارت إلى أنّ الصوت هو مزعج، و ليس مسرّاً بقرينة قوله تعالى (و استفزز من استطعت منهم بصوتك) أشارت إلى أنّ الصوت هو مزعج، و ليس مسرّاً بـقرينة قـوله تـعالى (و اسـتفزز)، لأنّ الاستفزاز كما عرفت ذلك سابقاً يعني إضلال الناس، حينئذٍ فإنّ إجلاب الشيطان عـلى أتباعه لابدّ أن ينطوي على ما هو مزعج أيضاً، و إنْ خيّل لأتباعه بأنّـه صـوت مسرّ. فالشيطان عندما يحدث أصواتاً بواسطة جيشه الذي يزحف به على أتباعه إنّما يـخيّل إليهم بأنَّ هذه الأصوات هي لصالحهم لأنّها جاءت لنصرتهم، بينا نجد أنّ هذه الأصوات هي في واقعها مزعجة تعود بالضرر على أتباع الشيطان، كما هو واضح. و هذا كلّه فيما يرتبط بأحد عناصر الصورة (و اجلب عليهم بخيلك و رجـلك)، و نـعني بـه : عـملية الإجلاب في دلالتها الصوتية. أمّا إذا أخذنا بالتفسير القائل بأنَّ المقصود من الإجلاب هو «تجميع» الجيش، فالأمر كذلك، حيث إنّ أتباع الشيطان قد يخيّل إليـهم بأنَّ الشـيطان عندما يجمع جيوشه من أجلهم إنّما يعمل لصالحهم، بينما يظلّ العكس هو الصحيح. فكما أنّ صوته هو استفزاز و ليس إمتاعاً به، كذلك فإنّ تجميعه للجيوش هو ازعاج، و ليس نصرة لأتباعه. و الآن نتّجه إلى صورة :

(بخيلك و رجلك...)

إنّ النصّ قد استخدم عنصراً صورياً جديداً هو (التـضمين)، و التـضمين هـو : أن تتضمّن الصورة تجربة من تجارب الآخرين أو تضمّن نصّاً من النصوص المأثورة، كما لو ضمّنت مثلاً حديثك بآيةٍ قرآنية كريمة أو حديث للمعصوم عليه السلام أو بيتٍ من الشعر أو مثل من الأمثال... إلخ.

فهنا نجد أنَّ النصّ القرآني الكريم قد استخدم عبارة «خـيلك و رجـلك» بـصفتها

مصطلحاً عسكرياً يشير إلىٰ «الخـيّالة و الرجّـالة» مـن المـقاتلين، لأنّ المـعارك فـي المجتمعات السابقة كانت - كما هو واضحٌ ـ تشمل الراكبين و الراجلين، أي من يركب الخيل أو يسير على رجله، و بذلك تكون الصورة هنا (تضمينية) لهذه الظاهرة العسكرية.

لكن يمكننا ـ من الجانب الآخر ـ أنّ نعد هذه الصورة (رمزية)، حيث ترمز بالخيالة الرجّالة إلى مطلق الجيش كـما يـرمز (السـيف) مـثلاً إلى الأداة العسكـرية، حـيث إنّ استخدامك لعبارة (السيف) تظلّ رامزةً للقوّة العسكرية، سواء كانت وسائلها هي الآلات القديمة من رمح و نحوه أم كانت أداةً حديثة، كالقنبلة، أو الصاروخ أو... إلخ.

و في الحالتين يظلّ مصطلح (خيلك و رجلك) رمزاً للقوّة العسكرية. لكن ما يلفت النظر هنا هو : أننا أمام صورة مزدوجة أو متداخلة بين الاستعارة و بين الرمز أو التضمين. فأنت تجد أنَّ النصّ القرآني الكريم قد خلع على جماعة الشيطان، سواء كانوا من الجن أم الإنس،صفة الجند أو الجيش. و هذا يعني أننا أمام صـورة اسـتعارية، لأنّ الشـيطان لا يحارب بقوى مادّيةٍ عسكرية، إنّما يحارب بوسوسته كما هو واضح. و حينئذٍ نكون هنا أمام (استعارة)، كما هو واضح أيضاً.

طبيعياً، إنّك ترىٰ بأنَّ النصّ القرآني الكريم لم يستخدم عبارة (الجيش) أو عـبارة الجند في الصورة التي نحدّثك عنها، إلّا أنّه استخدم عبارة الخـيل و الرجـل رامـزاً إلى الجيش و سلاحهِ و أثرهما. و هذا يعني أننا نواجه أوّلاً صورةً رمزيةً، ثمَّ تواجه تداخلاً مع هذه الصورة، و هي الاستعارة، فضلاً عن أننا نواجه ثالثاً صورة متأرجحة بين (التضمين)، و بين «الرمز»، كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

و هذا كلّه يفصح عن مدىٰ الكثافة الفنّية التي تحتشد بها هذه الصورة المدهشة، مع كونها تبدو مألوفةً كلَّ الألفة. لكن : لا نزال الآن أمام صورة فنّية حدّثناك فيها عن نمطها، أي عن كونها استعارةً أو رمزاً أو تضميناً أو تداخلاً فيما بين تلكم الصور، و لم نحدّثك بعد عن دلالتها، و هذا ما نبدأُ به الآن.

لنلاحظ أنَّ النصّ القرآني الكريم رمز لتحرّكات الشيطان بعبارة «و اجلب عـليهم بخيلك و رجلك». و لقد كان من الممكن مثلاً أنْ يكتفي مـن ذلك بـعبارة «الجـند» أو

«الجيش» أو سواهما، فلماذا نجد أنّه قد استخدم عبارتي «الخيالة و الرجّالة» ؟ هذا من جانب، و من جانب آخر : ينبغي أن نتبيّن أولاً : لماذا كان الرمز أو الاستعارة أو التضمين قد انتخب ظاهرة عسكرية دون غيرها من الظواهر؟

بالنسبة إلى السؤال الأخير : يمكن القول بأنَّ الظاهرة العسكرية هي أشدُّ فاعليةً من الظواهر الأخرىٰ من حيث القدرة على تحقيق الأهداف. فالقوّة العسكرية بمقدورها أنْ تمارس عملية هجوم أو دفاع أكثر من غيرها من القوى بغضِّ النظر عن نجاحها أو إخفاقها في عمليتي الهجوم و الدفاع.

و لذلك فإنَّ انتخابها – دون غيرها من القوىٰ – يعني انتخاب القوّة الأشدّ فاعلية من الغير في تحقيق الهدف الذي ننشده.

و الآن، إذا عُدنا إلى الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها، نجد أنّ النصّ القرآني الكريم عندما يستهدف الإجابة علىٰ زعم الشيطان بأنّه ليغوينّ ذرّية آدم (لأحتنكنّ ذرّيته إلّا قليلاً)، حينئذٍ فإنَّ زعمه المذكور لابدَّ أن يقترن بوجود قوى كبيرة لديه يستطيع من خلالها ممارسة الإغواء لذرّية آدم عليه السلام، حيث إنَّ الوجود البشري من جانب ـ من حيث امتداداته منذ الخليقة و حتى انتهاء الحياة الدنيا ـ و تنوّع الأساليب التي يمكن أن يتوكأ الشيطان عليها في إغواء أتباعه من جانب آخر، يتطلّب حشداً لأكبر ما يمكن من القوىٰ، بحيث يتناسب مع حجم الوجود البشري و حجم الطرق التي يمكن من خلالها إغواء الضعاف نفسياً. و حينئذٍ لا قوّة دنيوية يمكن أن تتجسّد أكثر من القوّة العسكرية، بصفتها القوّة الأشدّ فاعلية من غيرها، كما هو واضح.

من هنا، فإنّ انتخاب النصّ القرآني للرمز أو الاستعارة المشيرة إلى ظاهرة القوة العسكرية وصلتها بنشاطات إبليس تظلّ أشدّ لصوقاً بحقيقة التحرّكات الشيطانية.

و أمّا الإجابة على السؤال الآخر و هو : لماذا كانت عبارة، أو ظاهرة (الخيالة والرجالة) هي المنتخبة في الصورة المشار إليها دون غيرها من أشكال القوىٰ العسكرية وأدواتها؟ فأمر يتطلّب شيئاً من التوضيح.

قلنا: إنّ التركيبة العسكرية عصرئذٍ تنحصر في نمطين : الخيالة، و هم الذين

يستخدمون الأرجل، أي المشي. و هذا يعني أنَّ النـصّ يسـتهدف الإشـارة إلى القـوّة العسكرية في فصائلها جميعاً، بحيث إنّ النصّ يريد أن يقول لابـليس : اسـتخدم كـلّ الوسائل العسكرية التي تمتلكها، فلن تقدر على إغواء البشر إلّا من هو على شاكلتك.

طبيعياً، إنّ للشيطان جنوداً، كما أنّ له أتباعاً. أمّا الجـنود فـيشكلون مـن جـانب جماعته من الجنّ، كما أنّ جماعة من الانس يشكلون طرفاً منهم. و لكن ما يعنينا هو أن نشير إلى الفارقية بين الجند و الأتباع، فالجند يمارسون عملية الإغواء، و الأتباع هـم الطرف الآخر من المعركة، أي هم الذين يقعون تحت إغواءات الشيطان.

هنا ينبغي لفت نظرك إلى جملةٍ من الأسرار الفنّية المدهشة لهذه الصـورة. فـجنود الشيطان من الممكن أن يكونوا من عضوية الجن، كما أشرنا، و حينئذٍ فإنَّ كونهم من جنده يعني أنّه أغواهم بدوره، بحيث يصبح الواحد منهم جنداً بعد أن تتمّ عملية إغوائه في نفس الوقت الذي يمكن أن يكونوا أتباعاً قبل السيطرة عليهم.

و الأمر نفسه بالنسبة إلى الإنس.

بعبارة بديلة : إنَّ للشيطان جنوداً و أتباعاً، أمّا الأتباع فهم المنقادون له، و أمّا الجنود فهم الذين تمّت السيطرة عليهم و اجتازوا مرحلة الصراع بين الإغواء و عدمه، و من ثمَّ فإنّ الفارقية بين الجند و الأتباع تظلّ مرحلية لا أكثر.

و هذا كلّه إذا انسقنا مع التفسير الذاهب إلى أنّ قوىٰ الشيطان هي قوى مادية.

أمّا إذا انسقنا مع التفسير الذاهب إلى أنّ قواه يقصد بها مجرّد وسوسته، فحينئذٍ يكون الفارق بين جند الشيطان و بين أتباعه هو : أنّ النصّ يريد أن يقول لإبليس : استخدم كلّ ما تملكه من وسائل الوسوسة، كلّ ما تملكه من طرائق الخداع، فلن تقدر على إغـواء الناس إلّا من هم على شاكلتك.

و لعلّك تقتنع بأنَّ هذا الاستخلاص هو أقرب للواقع بالنسبة إلى بيان الفارقية بين جند الشيطان (الخيالة و الرجالة) و بين أتباع الشيطان، لأنّه من الصعب أن يتّضح الفارق بينهما من خلال الذهاب إلى أنَّ الجند هم أعوانه من الجنّ و الإنس، و أنّ الأعوان هـم الذين تمّت السيطرة عليهم، و أنّ الأتباع هم الذين تستهدف السيطرة عليهم. لكن مـع

ذلك، بما أنَّ الفنّ العظيم هو الذي يترشّح بإيحاءات متنوعة، فإنّ الذهاب إلى الجمع بين التفسيرين يظلّ فارضاً فاعليته دون أدنىٰ شكٍّ.

ما تقدّم يجسّد صورتين فنّيتين هما: «و استفزز من استطعت منهم بصوتك» و«واجلب عليهم بخيلك و رجلك». و بقيت الصورة الثالثة و هي قوله تعالى (و شاركهم في الأموال و الأولاد).

هذه الصورة ـ كما تلحظ ـ تفترق عن الصورتين السابقتين بكونها صورة (حقيقية) مقابل تلكم الصورتين المجازيتين اللتين تتضمّنان استعارة و رمزاً و تضميناً. و بما أننا لا نتحدّث إلّا عن التعبير الصوري في أبعاده التي تعتمد عنصر «التخيّل» بالنسبة إلىٰ المتلقّي، فحينئذٍ لا يسعنا الحديث عن الصورة القائلة «و شاركهم في الأموال و الأولاد» إلّا من خلال كون «المشاركة» هي عنصراً صورياً أيضاً، أي أنّها صورة استعارية، لأنّ المشاركة في واقعها المادّي هي: اتفاق طرفين علىٰ أحد العقود أو على ممارسة عمل مادّي أو معنوي. و بما أنَّ العنصر الشيطاني لا يجسّد طرفاً بشرياً في المشاركة، و حينئذٍ لابدّ من الذهاب إلى أنَّ ظاهرة مشاركة الشيطان لأتباعه في أموالهم و أولادهم، إنّما هو استعارة مماثلة للاستعارتين أو الرمزين المشار إليهما.

إنّ النصوص المفسّرة تذهب إلى أنّ المقصود من «المشاركة» هو: كلّ ما يصيبه الشخص من الأموال المحرّمة، و كلّ ما يمارسه من الأعمال الجنسية و غير المشروعة ممّا تُفضي إلى الإنجاب غير المشروع. و هناك تفسيرات متفاوتة في تحديد ما هو حرام من الأموال و الأولاد، إلّا أنّها جميعاً تصبّ في دلالة متماثلة هي ما ذكرناه من التعامل المالي غير المشروع أو أشكال التعامل الأُخرىٰ مع الأولاد، كالوأد مثلاً أو تحريفهم عن مبادىء اللّه تعالى.

أولئك جميعاً تظلّ قابلةً للاستخلاص الفنيّ ممّا يقتادنا إلى أن نكرّر القول ثانية: من أنّ الصورة القرآنية الكريمة تتميّز بكونها مرشحةً لايحاءاتٍ متنوعة بنحوٍ يستطيع كلّ متلقٍّ أن يستخلص منها ما يتناسب مع خبرته الثقافية، و هو سمة الفنّ العظيم.

بقي أن نلفت نظرك إلى الصورة الرابعة التي ختمت بها الآية الكريمة، و هي قوله

تعالى (و عدهم : و ما يعدهم الشيطان إلّا غرورا). هذه الصورة من الممكن أيضاً أن نعدّها صورةً مباشرة أي حقيقية. و من الممكن أن نعدّها صورةً غير مباشرة، أي : تعتمد عنصر (التخيّل)، بالنسبة إلى المتلقّي. فالعِدة أو الوعد (مثل : المشاركة) يظلّ عنصراً مادّياً يقوم على وجود طرفين : أحدهما يعد و الآخر يوعد له.

و بما أنّه لا حسيّة ظاهرة لمثل هذا النمط من التعامل المادّي، أي المشخّص، حينئذٍ لابدّ من الذهاب إلى أنّ المقصود من ذلك هو : الوسوسة الشيطانية. لاشكّ، أنَّ الوسوسة تشكل طرفاً ملحوظاً، إلّا أنّ وجودها الماديّ غائب عن الإنسان، و من ثمّ فإنّ هذا يسوّغ الذهاب إلى كون الصورة التي نحن في صددها صورة فنيّة غير مباشرة. و المهم هو أنْ نحدّثك عن أسرارها الفنّية.

إنّ النصّ القرآني الكريم يخاطب إبليس مهدّداً (و عدهم) ثمّ يعقّب على ذلك قائلاً (و ما يعدهم الشيطان إلّا غرورا).

إنّ العدة أو الوعد هو كلام يوجهه طرف معيّن إلى طرف آخر. و لا شكّ أنَّ العدة هنا هي استعارة للوسوسة، إلى طرف آخر. و لا شكّ أنّ العدة هنا هي (استعارة) للوسوسة، لحديث الشيطان، لأفكار الشخص السلبية، تشكيكية باللّه مثلاً، باليوم الآخر مثلاً، بالإسلام، بأهل البيت عليهم السلام مثلاً.

بل يمكن القول : إنَّ مطلق الأفكار غير المرتبطة بمبادىء اللّه تعالى تُعدّ (وسوسة) من الشيطان، فالعدوان و الكذب و الغيبة و الافتراء و الخداع و الغشّ... إلخ، كذلك الخمر والقمار و الممارسات الجنسية غير المشروعة... إلخ. كذلك التأكيد على الذات، و البحث عن الجاه و السمعة، و الرياء، و العمل لغير اللّه تعالى... إلخ، أولئك جميعاً تشكّل (وسوسة) من الشيطان.

و هذه «الوسوسة» قد وصفها اللّه تعالى بكونها (عدة) أو (وعداً)، و وصف مع هذا الوعد بأنّه غرور (و ما يعدهم الشيطان إلّا غروراً).

و هذا الغرور هو تزيين للعمل في صورته الخاطئة التي يوسوس بها الشيطان، بمعنى أنّ «الوعد» من الشيطان هو أن يقول لأتباعه مثلاً: اكذبوا، ففي الكذب تحقيق لما

تتطلعون إليه من المكاسب المادّية و المعنوية. و من الواضح أنَّ الكذب بما تترتّب عليه من مفاسد فردية و اجتماعية ـ في نطاق الحياة الدنيا ـ، و بما تترتّب عليه من الجزاءات في اليوم الآخر، يظلّ عملاً خاطئاً يزيّنه الشيطان لمن يتبعه.

و في ضوء هذه الحقائق، يمكنك أن تتبيّن بسهولةٍ مدىٰ ما تنطوي عليه الاستعارة القائلة (و عِدهم) من أسرار و معطيات فنّية تتجانس تماماً مع المعطيات و الأسرار الفنّية التي لحظناها بالنسبة إلى سلوك الشيطان، بدءً من استفزازه لأتباعه بصوته، مروراً بإجلابه عليهم خيله و رجله، ثمَّ بمشاركته لأموالهم و أولادهم، و انتهاءً بما يعدهم من الغرور. أولئك جميعاً تجسّد دلالة واحدة هي (وسوسة) الشيطان عبر صورها المختلفة، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿و قل ربّ أدخلني مُدخل صدقٍ و أخرجني مُخرج صدق و اجعل لي من لَدُنْكَ سلطاناً نصيرا * و قل جاء الحقُّ و زَهَق الباطل إنّ الباطلَ كان زهوقا﴾ [1]

النصّ المتقدّم يتضمّن – كما هو واضح تماماً – صوراً فنّية تبدو في غاية البساطة والألفة، و لكنّها – كما هو طابع الفنّ القرآني العظيم – تنطوي على أسرار عميقة في صياغتها و دلالاتها الفكرية.

لنلاحظ أوّلاً أننا أمام ثلاث صورٍ هي «أدخلني مدخل صدق» و «أخرجني مخرج صدق» ثمّ «جاء الحقّ و زهق الباطل» ثمّ «اجعل لي من لدنك سلطاناً نصيراً».

و نقف بك عند الصورة الأولى في البدء لملاحظة سماتها الفنّية.

عندما تتأمّل هذه الصورة تجد أنّك أمام «استعارة» هي المحاورة الانفرادية التي يتّجه بها النبيّ صلّى اللّه عليه و آله إلى اللّه تعالى داعياً.. ربّ أدخلني مدخل صدق وأخرجني مخرج صدق.

مفردات الصورة – كما قلنا – تبدو مألوفة، إنّها الإدخال و الإخراج بصدق. لكن: ما

١- الإسراء / ٨٠ ـ ٨١.

هي الدلالات التي تنطوي عليها هذه الظاهرة، الإدخال في الشيء و الإخراج منه بصدق؟ إنّك لو تركت و شأنك دون أن تعمد إلى ملاحظة النصوص المفسّرة، لأمكنك – من خلال ذائقتك الفنّية الصرفة ـ أن تستخلص جملة دلالات من هذه الصورة الاستعارية.

يمكنك مثلاً أنْ تقول : إنّ المقصود من ذلك هو أنّ الشخص إذا ما أراد أن يمارس عملاً من الأعمال فعليه أن يعرف كيفيّة الدخول في هذا الأمر، و كيفيّة خروجه منه، بحيث لا تترتّب عليه أيّة مفارقة عبادية. و عليه تكون معرفته بكيفية الممارسة و اجتيازها بنجاح قد استُعير لها ظاهرة «الإدخال و الإخراج بصدق».

أمّا إذا اتجهت إلى النصوص المفسّرة فستجد أنّ بعضها يتساوق مع استخلاصك المذكور. و تجد بعضها الآخر يشير إلى قضايا خاصّة مثل عمليتي الوحي و التبليغ لرسالة الإسلام، و مثل الدخول إلى المدينة و الخروج منها إلى مكّة في مرحلة الفتح، و مثل الدخول إلى القبر و الخروج منه عند الانبعاث... إلخ.

إنّ كلّاً من هذه الاستخلاصات العامّة و الخاصّة، ممكن دون أدنى شكٍّ، مادمنا نعرف تماماً بأنَّ كثيراً من النصوص القرآنية الكريمة حمّالة أوجه متنوعةٍ، و أنَّ أحدها لا يتعارض مع الآخر. و هذا هو سمة الفنّ المعجز. لكن بما أنَّ هدف النصّ القرآني الكريم هو أن يفيد المتلقّي من هذه النصوص بالنسبة إلى تعديل سلوكه، حينئذٍ فإنّ أيّ تفسير يتلاءم مع تعديل السلوك يظلّ فارضاً فاعليته في هذا الميدان.

فلو أخذنا بالتفسير الخاصّ القائل بأنَّ المقصود هو الدخول في القبر و الخروج منه مثلاً، حينئذٍ فإنَّ الشخصية الإسلامية سوف تعدّل من سلوكها بحيث تمارس عملها العبادي الذي سيجنّبها شدائد القبر و الانبعاث. و الأمر كذلك، إذا أخذنا بالتفسير العام الذي يعني : ممارسة مطلق العبادات التي تأمل الشخصية أن تكون على معرفة بكيفيّة الدخول فيها و الخروج منها بنجاح، بحيث تمارس عملها بوعي و إخلاص، لا يصاحبها جهل أو رياء و نحو ذلك.

الصورة الثانية التي نواجهها هي «و اجعل لي من لدنك سلطاناً نصيراً» هذه الصورة – إذا دقّقت النظر فيها – ألفيتها من الصور المألوفة تماماً، إنّها استعارة واضحة تدعو اللّه

تعالى بأن يجعل لشخصيّة النبيّ صلّى اللّه عليه و آله (سلطاناً نصيرا).

السلطان – كما نعرف – إمّا أن يعني : السلطة أو القـوّة أو الهـيمنة، أو الشـخصية الحاكمة، و في الحالتين نواجه استعارةً تخلع على ما هو (معنوي) طابعاً مادّياً، هو : الهيمنة على الأشياء على الآخرين... إلخ.

و من الطبيعي، أنَّ السياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة يشير إلى نفس ما لحظناه في الاستعارة السابقة «ربّ ادخلني مدخل صدق و أخرجني مخرج صدق»، فإذا قلنا: إنَّ المقصود من الإدخال و الإخراج بصدق هو معرفة الظواهر العبادية و اجتيازها بنجاح، حينئذٍ فإنَّ المقصود من (السلطان) هنا هو : القوّة التي يُستطاع بواسطتها مواجهة الأُمور العبادية و اجتيازها بنجاح.

أمّا إذا قلنا : إنّ المقصود من ذلك هو : مسائل تخصّ شخصية النبيّ صلّى اللّه عليه وآله من حيث الوحيو التبليغ لرسالة الإسلام، و اجـتياز ذلك بـنجاح كـالنصرة عـلى الأعداء مثلاً، و هو أمر يتّسق مع الصفة التي خلعها النصّ على السلطان، و نعني بها عبارة (نصير) (سلطاناً نصيرا).

و الأمر نفسه إذا قلنا: إنّ المقصود من ذلك هو الدخول إلى المدينة و الخروج منها إلى مكّة من أجل الفتح، حيث إنّ السلطان النصير يتّسق تماماً مع العمليتين المـذكورتين. وحتّى إذا قلنا: إنَّ المقصود من ذلك هو الدخول إلى القبر و الخروج منه عند الانبعاث، فإنّ الاستعارة الداعية إلى أنْ يجعلك اللّه تعالى سلطاناً نصيراً للشخصية يعني : التوسّل بأن تشمل رعاية اللّه تعالى الشخصية في هذين الموردين. إذن : في الحالات جميعاً تظلّ هذه الاستعارة «اجعل لي من لدنك سلطاناً نصيرا» مرشّحة لجملة من الاسـتخلاصات التي تقدّم الحديث عنها.

الاستعارة الثالثة التي نواجهها هي قوله تعالى «و قل : جاء الحقّ و زهق الباطل إنّ الباطل كان زهوقاً».

هذه الاستعارة – كما تلحظ – هي أشدّ الاستعارات المتقدّمة وضوحاً و ألفةً، إنّها تخلع على (الحقّ) ـ و هو طابع معنوي ـ طابعاً مادّياً هو (المجيء) (جاء الحقّ)، و تخلع

على (الباطل) ـ و هو طابع معنوي أيضاً - طابعاً مادياً أيضاً هو (الزهوق) الذي يعني هلاك النفس.

و التأمّل الدقيق في هذه الاستعارة المألوفة، يقودنا إلى مواجهة جملةٍ من السمات الفنّية الفائقة. فأوّلاً تلحظ أنّك أمام صياغةٍ فنّية تقوم على عنصر (التضادّ) أو (التقابل) بين الشيئين. فهناك التقابل أو التضادّ بين (الحقّ) و (الباطل)، و هناك التقابل أو التضادّ بين (المجيء) و (الزهوق).

و يعنينا من ذلك ثانياً أنْ تلحظ علاقة الاستعارة بعنصر التضادّ أو التقابل المشار إليه، فالنصّ القرآني الكريم قد استخدم عبارة (جاء الحقّ) دون غيرها من العبارات التي تشير إلى ظهور الحقّ و بروزه في الساحة الاجتماعية. فالبروز أو الظهور من الممكن أن يتحقّق دون أن يترتّب على مقابلته ـ و هو الباطل ـ أثرٌ أو فاعلية.

أمّا عبارة (جاء) فتعني دلالة غير دلالة الظهور فحسب، بل دلالة الزحف أيضاً، حيث إنّ مجيء الشيء يترتّب عليه أثرٌ خاصّ هو ذهاب الشيء الآخر، فعندما يجيء النور مثلاً فإنّ الظلمة ذاهبة دون أدنىٰ شكٍّ. و بما أنَّ النصّ قد أشار إلى أنّ الباطل قد زُهق فهذا يعني أنَّ الظلمة قد ذهبت بمجيء النور و هو الحقّ.

إذن : هذه البساطة أو الوضوح أو الألفة التي نجدها في عبارة (جاء الحقّ) تنطوي على دلالةٍ ضخمةٍ عميقةٍ، ذاتِ أهميّة كبيرة. و الأمر نفسه بالنسبة إلى عبارة (زهق الباطل) ثمّ التعقيب علىٰ ذلك بقوله تعالى (إنَّ الباطل كان زهوقاً).

و أظنّك تتساءل قائلاً : إذا كنا نحن في صدد «تقابل» أو «تضاد» بين الأشياء، فإنَّ المفروض في الاستعارة السابقة أن تخلع على (الباطل) صفة (الذهاب) مقابل خلعها على (الحقّ) صفة (المجيء)، فلماذا - إذن - خلع صفة (الزهوق) بدلاً من الذهاب؟!

إنّ السمة الفنّية أو السرّ الفنيّ لخطورة هذه الاستعارة تتمثّل في كونها قد استعارت (الزهوق) و ليس (الذهاب) طابعاً للباطل. فالذهاب - كما هو واضح لديك ـ يعني : اختفاء الشيء دون أن يعني تلاشيه من الوجود، بعكس الزهوق الذي يعني (هلاك) الشيء و امحاءه من صفحة الوجود، فالشخص المنحرف مثلاً من الممكن أن يختفي من الساحة

إذا جاءه شخص سوي يحتلّ مكانه، إلّا أنّ المنحرف من الممكن أن يعود ثانيةً ويبرز إلى الساحة، أمّا في حالة موته ـ أي المنحرف ـ فلا إمكانية حينئذٍ إلى العودة من جديد.

و لذلك فإنَّ النصّ القرآني الكريم عندما خلع طابع (الزهوق) على الباطل إنّما استهدف الإشارة إلى أنّه قد مُسِح من صفحة الوجود، و أنَّ الحقّ قد احتلّ مكانه ليحقّق فاعلية في الحياة.

طبيعيّاً، لا نغفل أننا أمام استعارة و ليس أمام التعبير المباشر للحقائق، فالباطل من حيث الكينونة لا يزال موجوداً، و لكنّه من حيث التمييز بينه و بين الحقّ كان و لا يزال الزهوقا.

و طبيعياً أيضاً، أنَّ الباطل، حتّى من حيث الكينونة، من الممكن أنْ يزهق تماماً، كما حدث بالنسبة إلى الأصنام التي هشّمها النبيّ ﷺ و عقّب عليها قائلاً (إنّ الباطل كان زهوقاً)، كما ورد ذلك في النصوص المفسّرة.

و هذا يعني – في الحالتين – إنَّ هلاك الباطل سواءٌ كان ذلك على صعيد الوعي بكونه ظاهرة سلبية، أو على صعيد الواقع بكونه ظاهرة لا أثر لها، ففي الحالتين نواجه صياغة استعارية فائقة ممتعة بالنسبة إلى إيجابية الحقّ و سلبية الباطل، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: **﴿و ننزّل من القرآن ما هو شفاءٌ و رحمةٌ للمؤمنين و لا يزيد الظالمين إلّا خَسارا * و إذا أنعمنا علىٰ الإنسان أعرض و نأىٰ بجانبه و إذا مسّه الشرّ كان يؤوسا﴾**[1].

نواجه في النصّ المتقدّم أكثر من صورةٍ فنّيةٍ، منها الصورة (التمثيلية) القائلة بأنَّ القرآن الكريم هو (شفاء). و لعلّك تتذكّر بأنَّ الفارق بين التشبيه و التمثيل، أو الفارق بين الاستعارة و التمثيل، أنّ (التمثيل) لا يتضمّن عناصر التشابه بين الشيئين، و لا يعير صفة

١- الإسراء / ٨٢ـ ٨٣.

أحد الشيئين للآخر، كما هو طابع التشبيه و الاستعارة، بل إنّ التمثيل هو تجسيد و تجسيم لأحد الشيئين اللذين يقارن بينهما.

ففي التشبيه يمكنك أن تقول مثلاً «القرآن كالدواء الشافي»، و في الاستعارة يمكنك أن تقول مثلاً «شفاء القرآن»، لكن في التمثيل تجعل الشيئين (القرآن و الشفاء)، تجعل أحدهما (و هو الشفاء) تجسيداً أو تمثيلاً للقرآن. و هذا ما تلحظه بوضوح في الصورة التي نحدّثك عنها.

الصورة تقول: إنّ اللّه تعالى أنزل القرآن شفاءً للمؤمنين، بمعنى أنّ (القرآن هو شفاء) و ليس تشبيهاً بالشفاء، و لا أنّه مستعير لطابع الشفاء، بل هو الشفاء عينه. و المهمّ هو أن نتبيّن الدلالة الفنّية لهذا (التمثيل) بما ينطوي عليه من الأسرار المتنوعة.

إنّ أوّل ما يواجهنا منه هو أنّ النصّ قد انتخب ظاهرة (الشفاء) للحديث عن نعم اللّه تعالى. و الشفاء -كما تعلم- يقف مقابلاً للمرض من حيث علاجه. النصّ لم يقل مثلاً بأنّ القرآن هو (صحّة) مقابل المرض، بل جعله شفاءً من المرض بحيث يفضي إلى الصحّة.

بكلمة أُخرىٰ هناك فارق بين أن نقارن بين المرض و الصحّة، و بين المرض والشفاء، فالصحّة هي مقابل لما هو (مرض)، و أمّا الشفاء فيترتّب على المرض، بمعنى أننا نفترض وجود الإنسان مريضاً ثمّ نتحدّث عن شفائه، و هذا يتميّز تماماً عن كوننا نتحدّث عن (صحيح) غير مسبوق بالمريض.

و الأهميّة الفنّية لمثل هذا الفارق بينهما هي أنّ الشخص عندما يمرض يتحسّس بأهمية الشفاء، فيكون الشفاء عملية إنقاذ له، بعكس ما لو كان مغموراً بالصحّة لا يعرف المرض أساساً، و عندئذٍ لا يتحسّس بأهمّية الصحة. هنا في (التمثيل) الذي نحدّثك عنه، تجيء صورة (الشفاء) عملية إنقاذ للشدّة التي يكابدها الشخص، فتحتلّ الأهمّية التي أشرنا إليها. لكن الأهمّ من ذلك هو، أن نتبيّن دلالة الشفاء ذاتها، و هل هي ترمز إلى شفاء من المرض الجسمي أو النفسي أو الفكري أو الاجتماعي... إلخ، أو هي جميعاً؟

النصوص المفسّرة تتفاوت في تحديدها لهذا الجانب، بعضها يشير إلى أنّ المقصود منه هو الشفاء الفكري، أي هو كتاب هداية لمن يحيا أفكاراً مضطربة كالتشكيك و غيره،

و بعضها يشير إلى كونه شفاءً للمرض الجسمي أو النفسي، و هذا ما نطقت به نصوص متنوّعة تشير مثلاً إلى أنّ قراءة (الحمد) أو غيرها من السور و الآيات المنصوص عليها تتسبب في رفع المرض الجسمي أو النفسي كالوسوسة و غيرها.

و نحن لا نحتاج إلى أدنىٰ تأمّل حتّى ندرك سريعاً بأنّ النصّ القرآني الكريم مادام أساساً يُعنىٰ بالعبارة الفنّية، حينئذٍ نخلص إلى أنَّ عبارة (الشفاء) هي في الواقع صورة فنّية تشع بإيحاءات متنوّعة بحيث تشمل الدلالات التي أشار إليها بعض المفسّرين، و تشمل كلّ الدلالات التي يمكن أن يستخلصها المتلقّي، بمعنى أنّ القرآن الكريم هو شفاء من كلّ مرض : جسمي، نفسي، عقلي، اجتماعي... إلخ، و هذه هي سمة الفنّ العظيم.

و نتّجه إلىٰ الصورة الفنّية الأُخرىٰ التي تلت الصورة التمثيلية التي حدّثناك عنها، وهي صورة «و إذا أنعمنا على الإنسان، أعرض و نأىٰ بجانبه». الصورة هي عبارة نأىٰ بجانبه، أي : ابتعد بنفسه عن التواصل مع اللّه تعالى عندما تغمره نعمة السماء، و لم يشكراللّه تعالى على النعمة المشار إليها.

إنّ ما نستهدف لفت نظرك إليه من خلال هذه الصورة التي تنتسب إلى (الرمز) هو أن نربط أوّلاً بينها و بين الصورة السابقة عليها. فالصورة التمثيلية (شفاء) قد أعقبتها عبارة أخرىٰ هي (رحمة للمؤمنين)، أي : إنّ القرآن الكريم هو شفاء و رحمة للمؤمنين، ثمّ أعقب ذلك، الحديث عن إنعام اللّه تعالى على الإنسان و إعراض هذا الأخير عن اللّه تعالى.

فأوّلاً ينبغي أن نشير إلى أنّ النصّ القرآني الكريم عندما استخدم عبارة (شفاء) إنّما عنى منها ما أشرنا إليه من الدلالات المتّصلة بالأمراض. و عندما أعقب ذلك بعبارة (ورحمةً للمؤمنين) فهذا يعني أنّ الرحمة هي شيء آخر غير (الشفاء)، نظراً لما نعرفه تماماً بأنّ القرآن الكريم لا يستخدم المترادفات من الألفاظ بقدر ما يستخدمها بدقّة إعجازية، بحيث تتميّز كلّ عبارة عن اختها، لذلك لابدّ أن نلفت نظرك إلى هذا الجانب، ومن ثمَّ لابدّ من الإشارة أيضاً إلى أنّ الترابط العضوي بين الصور أو العبارات يأخذ مجاله في هذا الحقل الذي نتحدّث عنه.

فالرحمة - كما نحتمل فنّياً - هي رابط عضويٌّ بين الصورتين، التمثيلية و الرمزية،

صورة كون القرآن الكريم شفاء، و صورة الإنعام على الإنسان و إعراضه عن اللّه تعالى ـ أي صورة : نأىٰ بجانبه.

إنّ «الرحمة» تشمل كلَّ شيء، فتكون شاملة للصحّة أيضاً، و إذا كان (الشفاء) يرتبط بالمرض، فإنَّ الرحمة ترتبط بالصحّة و بغيرها من النعم التي أغدقها اللـه تـعالى عـلى الإنسان، حيث قلنا : إنّ الشخص لا يمكنه ان يتبيّن مدىٰ أهمّية الصحّة إلا بعد أن يمرض.

و لذلك نحتمل فنّياً أنَّ النصّ بعد أن أشار إلى (الشفاء)، و هـو التـحسس بـالنعمة لمجيئه بعد مرض بدأ يشير إلى مطلق النعمة، و هي : الصحّة أو غيرها من الظواهر التي يواجهها الإنسان دون أن يقدّر مدىٰ نعمة اللّه تعالى عليه في جعله ينعم بها، مثل ظاهرة (البصر و السمع)، و مثل ظاهرة (الأمن)، و مثل ظاهرة اليسر المادي، أولئك جـميعاً لا يتحسّسها الإنسان إلّا في حالة فقدانه لمعطياتها.

و لذلك نجد أنّ النصّ القرآني الكريم أشار إلى هذا الجانب قائلاً (و اذا أنعمنا على الإنسان أعرض و نأىٰ بجانبه) ليدلّل على كون الإنسان لا يتحسّس مدىٰ نعمة اللّه تعالى عليه، و بالعكس إذا مسّه الشرّ فهو يقنط من رحمة اللّه تعالى.

إذن : جاءت هذه الصورة (أعرض و نأىٰ بجانبه) مرتبطة عضوياً بالصورة السابقة عليها (شفاء و رحمة للمؤمنين).

لكنّا، لم نحدّثك بعد عن الصورة ذاتها، من حيث دلالتها الرمزية، أي : صورة (نأىٰ بجانبه)، و هو ما يحتاج إلىٰ شيء من التفصيل.

قلنا: إنّ هذه الصورة (رمزية). و إذا كنّا قد حدّثناك عن الصورة السابقة عليها، و هي صورة (شفاء) من حيث كونها «تمثيلية»، فإنّ الفارق بينها و بين الصورة الرمزية هو أنّك في الصورة التمثيلية تجعل الشيء مجسّداً للشيء الآخر، تجعل أيضاً تجسيداً للـقرآن، أي: أنَّ القرآن هو شفاء، أمّا في (الصورة الرمزية) فإنّ أحد الشيئين ليس تجسيداً للآخر، بل هو رمزٌ أو إشارةٌ له.

فصورة (نأىٰ بجانبه) – و هي حركة جسمية – إنّما تشكّل (رمزاً) لحركة داخلية، لحركة نفسية هي : عدم الشكر للّه تعالى على نعمه أو عدم التواصل مع اللّه تعالى. و المهمّ

هو أن نعرض لهذه الدلالة الرمزية و مدىٰ ما تعكسه من الإشارات إلى عدم الشكر أو عدم التواصل مع اللّه. هنا، لا نحتاج إلى أدنى تأمّل حتّى يتبيّن لنا سريعاً أنَّ هذه الحركة الجسمية، عندما تحرّك جانبك فتبتعد به عن الشيء، كما لو حدّثك شخص فلويت جانبك عنه و ابتعدت به عن مواجهته.

هذه الحركة الجسمية تظلّ - كما هو واضح - إشارة إلى شيء داخلي، إلى شيء يتعلّق بسلوكك النفسي باستجابتكَ بردود فعلك. حيال ما تواجهه من الظواهر. إنَّ نعم اللّه تعالى على الإنسان لكثيرة أنّها لا تُحصى. لكن ما هي استجابة الإنسان حيال النعم هذه ؟ الصورة الرمزية (نأىٰ بجانبه) تقول : إنّ الإنسان لا يلتفت إلى هذه النعم، لا يشكر اللّه تعالى عليها، لا يذكراللّه تعالى من خلالها.

إذن : جاءت هذه الصورة الرمزية، حاملة بالدلالات الممتعة : ذات العمق و الطرافة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الكهف

قال تعالى : ﴿بسم اللّه الرحمن الرحيم الحمد للّه الذي أنزل على عبده الكتاب و لم يجعل له عوجاً * قيّماً لينذر بأساً شديداً من لدنه و يبشّر المؤمنين الذين يعملون الصالحات أنَّ لهم أجراً حسنا﴾ [1].

في الآية الكريمة صورة استعارية هي قوله تعالى عن القرآن الكريم (و لم يجعل له عوجاً، قيّما)، أي أنّ اللّه تعالى أنزل الكتاب على النبيّ ﷺ مستقيماً لا اعوجاج فيه.

و لا أظنُّك بحاجةٍ إلى تدقيق النظر في الاستعارة المذكورة، نظراً لألفتها و وضوحها، و لكنّك بحاجةٍ إلى استخلاص دلالاتها المتنوعة التي تشعّ بما هو مدهش و ممتع وطريف.

لو لاحظت النصوص المفسّرة لوجدتها تتفاوت في تحديد ما هو المقصود من هذه الاستعارة. فبالرّغم من أنَّ ظاهرها هو أنّ القرآن الكريم لا اعوجاج فيه (لم يجعل له عوجا)، و أنّه (قيّم)، أي : أنّه مستقيم، حيث إنّ النصّ أردف قوله تعالى (لم يجعل له عوجا) أردفه بعبارة (قيما) لتكون (حالاً)، فجاءت الاستعارة هكذا (أنزل على عبده الكتاب، و لم يجعل له عوجاً، قيما)، حتّى لكأنّك تنظر إلى جملة (لم يجعل له عوجا) وكأنّها جملة معترضة لجملة (أنزل على عبده الكتاب قيماً).

نقول : إنّ هذا التقديم و التأخير، كما أسماه القدامیٰ، نجده جملةً اعتراضيةً، له

---

[1] - الكهف / ١ ـ ٢.

أسراره الفنّية التي سنحدّثك عنها، إلّا أنّنا قبل توضيح ذلك ينبغي أن نلفت نظرك إلى أنَّ المفسّرين ذهب بعضهم إلى أنَّ المقصود من (العوج) هو أنّ القرآن الكريم لا اختلاف فيه، أولا تناقض،أولا لبس فيه، أولا باطل فيه... إلخ، مقابل عبارة (قيّماً) حيث ذهب بعضهم إلى أنَّ المقصود من (القيّم) هو المتولّي للشيء، و ذهب آخرون إلى أنّـه دائـم. و ذهب الغالبية إلى أنّه بمعنىٰ (مستقيم).

و هذا – كما نحتمله فنّياً – هوالجدير بالأخذ، لأنَّ النصّ القرآني مادام قد نفىٰ من القرآن سمة (العوج) حينئذٍ لابدَّ أن تقابلها سمة (الاستقامة) التي تقف مضادّة للاعوجاج كما هو واضح.

إذن : الاستعارة المذكورة تتخلّص في الدلالة الآتية : القرآن الكريم لا عوج فيه، إنّه مستقيم، أو لِنَقُلْ إنّه مستقيم لا عوج فيه، و في ضوء هذه الدلالة نواجه قضيّتين إحداهما : استخلاص ما ترمز إلى هذه الدلالة العوج و الاستقامة. و الأخرى : السرّ الفنّي الكـامن وراء هذا التقديم و التأخير لصنفي الاعوجاج و الاستقامة، أو جعل الاعـوجاج جـملة اعتراضية ـ كما ذهبنا إلى ذلك ـ مع أنها تقف ضـدّاً للاسـتقامة، حـيث إنّ المـتضادّين يتماثلان و يتوافقان في الصياغة التعبيرية، بينا نجد هنا أنَّ أحدهما جملة معترضة والآخر جملة رئيسة، فما هو السرّ في ذلك؟ و لنقف أوّلاً و للمرّة الثانية عند النصّ القرآني الكريم و نحدّثك في البدء عن الدلالات الرمزية لهاتين الاستعارتين : العوج و الاستقامة.

إنَّ ما ذكره المفسّرون من أنّ العوج هو التناقض أو الباطل، أو اللبس... إلخ إنّما يصحّ في حالة واحدة هي أن نقول : بأنَّ أهمية هذه الاستعارة أو الرمز هي أنّها مرشحة لكلِّ هذه الدلالات و لغيرها من الاستخلاصات التي يمكن لكلِّ متلقٍ أن يسـتخلصها وفـق مـا يملكه من خبرة ذوقية.

إنّه لمن الحقائق الواضحة في ميدان الصورة الفنّية، بخاصّة إذا كانت رمزاً أنها تتميّز عن التعبير المباشر أو التعبير العلمي بكونها ذات ايحاءات مـتنوعةٍ. فـالذهن البشـري يختزن في داخله عشرات الخبرات أو التجارب تبعاً لما يختزن من أعـماق نـفسه مـن العمليات النفسية المتنوعة التي لا تجد تعبيراً كافياً لها.

فالألفاظ المعجمية التي نتداولها في أحاديثنا أو كتاباتنا محدودة لا تتجاوز آلافاً من الكلمات، بينما نجد أنّ المعاني أو الخبرات النفسية التي نحياها تحتشد بأضعاف ذلك و لا تجد ألفاظاً تستودعها. من هنا يجيء الرمز أو الاستعارة أو التشبيه و نحوها من الصورالفنّية بمثابة أوعيةٍ مفتوحةٍ لتتكدّس فيها الدلالات المتنوعة التي لا نجد الألفاظ مستوعبة لتفصيلاتها.

و في ضوء هذه الحقيقة التي طرحها المعنيّون بشؤون الفنّ، نجد أنّ التعبير القرآني الكريم ينتخب في كثير من الصور ما يرشّح بدلالاتٍ لا نهائية، مفتوحة، متروكة لكلّ متلقٍّ يستخلص منها ما شاء له من الاستخلاصات.

فبالنسبة إلى القرآن الكريم، و هو كلام اللّه تعالى، لابدّ أن يتّسم بالكمال الذي لا حدود لتصوراته، و من ثمّ فإنّ أيّ تعبير عن هذا الكمال، يظلّ موسوماً بقابلية إيحائية لا نهاية لها، تتناسب مع مطلقية اللّه تعالى. فكون القرآن لا عوج فيه، يعني أنّه لا نقص فيه، سواءأكان ذلك في حقل المعرفة العلمية أو الفنّية.

و لك أن تتصوّر مئات الدلالات التي تستخلص منها أنَّ القرآن الكريم لا نقصَ فيه، فاللبس و الباطل و التناقض و الاختلاف، و غيرها من الاستخلاصات، تظلّ جميعاً دلالاتٍ مفتوحةً تندرج ضمن ما هو (نقص) في التصورات البشرية، و هذا يعني أنّ الاستعارة القائلة بأنَّ القرآن (لا عوج فيه) هو أنّه لا وجود لأيّ خلل فيه. و بالمقابل، فإنَّ كونه (قيّماً)، أي: مستقيماً، يعني أنّه يتضمّن جميع السمات الكمالية التي يتصوّرها الذهن البشري.

إذن للمرّة الجديدة، نكرر لفت نظرك إلى أهمّية هذه الاستعارة من حيث كونها تتضمّن سمةً فنّيةً فائقةً هي ترشّحها بالدلالات المفتوحة التي لا نهاية لها.

أمّا ما يتّصل بالقضية الثانية و هي السرّ الفنّي الكامن وراء جعل الاستعارة القائلة (لا عوج فيه) بمثابة جملةٍ اعتراضيةٍ، مع أنّها (ضدّ) للاستعارة القائلة (قيّما)، فهذا ما نحدّثك به الآن.

لنقرأ من جديدٍ الآية الكريمة (الحمد للّه الذي أنزل على عبده الكتاب و لم يجعل له

عوجا قيما).

إنّك لتلاحظ أنَّ الاستعارة المذكورة تحدّثت أوّلاً عن كون القرآن لا عوج فيه ثـمَّ تحدثت عن كونه القرآن قيّماً (مستقيماً). إنّـه مـن الـممكن أن يـقال، أوّلاً: إنّ القـرآن المستقيم، و يقال من بعده بأنّه لا عوج فيه، كما لو قلت مثلاً بأنّ هذا الشخص سوّي لا مرَض فيه. و أدنىٰ تأمُّل لما نحن في صدده نجد أنّ لهذا التقديم علاقةً بما تلحقها مـن الآيات الكريمة التي تتحدّث عن المنحرفين بخاصّة أولئك الذين (قالوا اتخذاللّه ولداً) حيث عقّب النصّ القرآني الكريم قائلاً: (ما لهم به من علم و لا لآبائهم، كبُرت كلمةً تخرج من أفواههم، إنْ يقولون إلّا كذبا، فلعلّك باخع نفسك عـلى آثـارهم إن لم يـؤمنوا بـهذا الحديث أسفا).

إنّك لتجد أنّ النصّ الكريم قد شدّد هنا في قضيّة هؤلاء القائلين بأنَّ اللّه تعالى قد اتّخذ ولداً، حيث عقّب أوّلاً قائلاً ﴿ما لهم به من علم﴾[١] ثمَّ عقّب على عدم العلم حتّى لآبائهم (و لا لآبائهم) ثمّ عقّب ثالثاً ﴿كبُرت كلمةً تخرج من أفواههم﴾[٢]، و هذه الصيغة (كبرت) من الصيغ المعبّرة عن أشدّ أشكال الذمّ و الاستهجانِ للشيء، ثمّ عقَّب رابعاً ﴿إنْ يقولون إلّا كذبا﴾[٣] ثمّ ختم ذلك بمخاطبة النبيّ ﷺ بألّا يُهلك نفسه على هؤلاء الذين لم يؤمنوا بهذا القرآن ﴿فلعلّك باخعٌ نفسك على آثارهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفاً﴾[٤].

إنّ هذه التعقيبات المتلاحقة واحداً بعد الآخر يعني أنّ المنحرفين قـد بـلغوا قـمّة الانحرافات في سلوكهم المشار إليه، كما أنَّ المطالبة بأن لا يُهلك النبي ﷺ نفسه على هؤلاء الذين عبّر عنهم النصّ القرآني بعبارة (لم يؤمنوا بهذا الحديث) أي بهذا القرآن.

هذه المطالبة تعني أنّ القـرآن الكـريم لم يـقترن فـي سـلوك هـؤلاء المـنحرفين بالاستجابة الحقّة.

و هذا ما يتطلّب الحديث عن القرآن الكريم بأنْ يتقدّمه حديث عن نفي ما يتصوّره هؤلاء المنحرفون، أي: أنّ النصّ في صدد المنكرين للقرآن الكريم، و لابـدّ حـينئذٍ أن

---

١ و ٢ و ٣ ـ الكهف / ٥.

٤ ـ الكهف / ٦.

يتحدّث عن الجانب المتساوق مع هذا الموقف أوّلاً، ثمَّ يتحدّث عن الجانب المثبت ثانياً. يتحدّث عن عدم وجود العوج في القرآن الذي ينكره المنحرفون أوّلاً، ثمّ يتحدّث عن طابعه الحقيقيّ (الاستقامة).

و هذا كلّه إذا قُلنا بأنَّ قوله تعالى «لم يجعل له عوجاً» هو تقديم لهذه الجملة على ما من حقّه التأخير.

أمّا إذا قلنا : إنّ هذه الجملة (معترضة)، بحيث جاءت معترضةً وصف الكتاب بكونه (قيّماً)، فحينئذٍ نجد سرّاً فنياً آخر هو أنّ الأصل في الكتاب أن يستجيب له الجميع بكونه قيّماً. لكن بما أنَّ المنحرفين (لم يؤمنوا بهذا الحديث بالكتاب) حينئذٍ جاء هذا الموقف بمثابة جملةٍ معترضة و ليست أصلاً.

إذن : في الحالتين ثمّة أسرار فنّية ممتعة تفسّر لنا سبب هذا التقديم أو الجملة المعترضة لظاهرتين متضادّتين هما (العوج) من حيث نفيه عن القرآن، و (الاستقامة) من حيث إثباتها للقرآن الكريم بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿إنّا جعلنا ما علىٰ الأرض زينةً لها لنبلوهم أ يّهم أحسنُ عملاً * و إنّا لجاعلون ما عليها صعيداً جُرُزا﴾ [1].

في النصّ المتقدّم، نلاحظ صورتين فنّيتين هما «إنّا جعلنا ما على الأرض زينةً» و«انا لجاعلون ما عليها صعيداً جُرُزاً».

و قبل أن نحللّ لك هاتين الصورتين، نلفت نظرك إلى دلالتهما العامّة في الآيتين الكريمتين. إنَّ النصّ يقول بما مؤداه : إنَّ اللّه تعالى جعل ما على الأرض من مختلف المخلوقات بمثابة «زينة» لها، مستهدفاً من ذلك اختبار الإنسان و مدىٰ نجاحه في اجتياز ذلك الاختبار، و من ثمَّ فإنّ هذه الزينة في نهاية المطاف تتحوّل إلى ساحةٍ جرداء لا شيء فيها.

هذا هو تلخيص النصّ، و أمّا العنصر الصوري الذي استخدمه النصّ في توضيح الدلالة المذكورة فيتمثّل - كما نلحظ - في صورتين (تمثيليّتين) هما (الزينة) و (الصعيد الجرز)، أمّا (الزينة) فمعناها واضح، و أمّا (الصعيد الجرز) فمعناه الطريق الذي لا نبات فيه.

و الآن يحسن بنا أن نحلّل هاتين الصورتين و نربطهما بالسياق الذي وردتا فيه، أي: عملية الاختبار الإلٰهي للإنسان.

لنعد - إذن - إلى الصورة التمثيلية الأولى الزينة فما ذا تعني؟

من خلال السياق الذي أوضحناه - أي عملية الامتحان الإلٰهي للإنسان - نستخلص أنّ المقصود من قوله تعالى «إنّا جعلنا ما على الأرض» هو ما يوجد عليها من مختلف المخلوقات التي سخّرها اللّه تعالى للإنسان أو جعلها موضع مشاهدة له. فالنبات و الماء والتراب و الهواء و الشمس تظلّ مسخّرة للإنسان من حيث إفادته منها بنحوٍ مطلق في استمرارية حياته التي تتوقّف على ذلك، كما أنّ قسماً من الحيوانات تسخّر له للسبب نفسه، فضلاً عن الظواهر الجمالية التي تسخّر له أيضاً بالنسبة إلى الإشباع الثانوي لحاجاته.

و السؤال هو ما هو السرّ الفنيّ في أنّ النصّ قد خلع طابع (الزينة) على هذه الظواهر؟ فالزينة ـ كما نعرف جميعاً ـ تعني الشيء الجميل الذي يجتذب النظر إليه بما يتضمّنه من شكل خاصّ أو لونٍ أو صوت أو رائحة... إلخ، بالنسبة إلى الملبس و المأكل و المركب والمنظر... إلخ. و إذا كان الأمر كذلك، فهل أنّ كلّ ما على الأرض هو (زينة) بهذا المعنىٰ؟ هنا تكمن أهمّية الفن المدهش.

إنّنا إذا افترضنا أنّ (الحليّ) هو زينة للمرأة، أو إذا افترضنا أنّ العطر هو زينة للرجل، ثمّ إذا افترضنا أنّ الكواكب و الأشجار و الأنهار... إلخ زينة للسماء و الأرض، و أنّ الرائي إليها يستمتع بها كما يستمتع بالملبوس أو المشموم أو المطعوم، حينئذٍ تنقل هذه الدلالة من الزينة للسماء و الأرض و الإنسان إلى دلالة الحياة ذاتها، من حيث علاقتها بعمل الإنسان الذي خُلق من أجله، و هو الاختبار العبادي (لنبلوهم ايّهم أحسن عملا)، حينئذٍ نتمكن بقليل من التأمل من أن نكتشف سرّ هذه الصورة التمثيلية الممتعة (الزينة).

لنلاحظ أنّ النصّ قال بأنّ اللّه تعالى جعل ما على الأرض (زينة) للأرض، و لم يقل زينة للإنسان «إنّا جعلنا ما على الأرض زينة لها».

لكن بما أنّ النصّ أردف ذلك بقوله «لنبلوهم أيّهم أحسن عملا»، حينئذٍ نستكشف بأنّ هذه الزينة هي للأرض و للإنسان، و مع ذلك، فإنّك من الممكن أنْ تتساءل قائلاً: ما هو السرّ الفنّي لانتخاب الزينة للأرض؟ ثمَّ ما هو السرّ في انتخاب ذلك للإنسان؟ و ما علاقة ذلك بعملية الاختبار الإلٰهي؟

و نجيب على ذلك:

إنّ الأرض لو تصوّرناها خالية من الحياة، أي من الموجودات التي تحتضنها الأرض، حينئذٍ لا يمكنك إلّا أنْ تتصوّرها لقىً مهملاً أو مساحةً من الشيء الذي لا معنىٰ له. و لذلك فإنّ ما يوجد عليها من النبات و الجماد و الحيوان و الإنسان يهب الأرض حيويةً و حركةً و معنىً خاصّاً، يكون بمثابة (الزينة) التي يستمتع بها الإنسان.

و الاستمتاع هنا لا يعني وجود شيءٍ أو ظاهرةٍ تحقّق إشباعاً ذا معنىً بالنسبة إلى الأرض، طالماً قلنا: إنّ الأرض بدون الموجودات على سطحها لا تحمل أيّة دلالةٍ و معنى، فموجوداتها هي زينة لها تتناسب مع طبيعة الأرض التي تختلف عن الإنسان في وعيه ودوافعه... الخ، بمعنى أنّ الأرض بصفتها ظاهرة صامتة، فإنّ موجوداتها تتجسّد (زينة) صامتة بالنسبة لها، بغضّ النظر عن كون هذه الزينة ذات معطىً حيويٍّ، كالطعام بالنسبة إلى الإنسان، أو معطىً نفسي، مثل زينة الملابس... إلخ. بل بصفتها مجرّدظاهرةتتميزّ بها هويّة الأرض.

كما أنّ الارض تتميّز - في تحديد هويّتها - بكون الموجودات عليها (زينة) تطوّقها، كذلك فإنّ موجودات الأرض تشكّل بالنسبة إلى الإنسان الذي خلق ليمارس مهمّة عبادية، (زينة) له، أي: من حيث كونها أدوات لتمرير التجربة العبادية. فالإنسانُ وهو يواجه الأرض بترابها و مائها و نباتها و مناظرها و حيواناتها، و بشرها أيضاً، إلخ. إنّما تشكّل هذه الموجودات بالنسبة إليه مجموعة (منبهات) أو (محركات) يستجيب لها بشكل من الأشكال، فيتصرّف تصرّفا خاصّاً من خلال مواجهته لهذه الموجودات.

إنّ هذه الموجودات الأرضية، تشكّل حيوية و حركةً تهب الحياة معنىً خاصّاً، ولولاها لفقدت الحياة دلالتها، و لفقد الإنسان دلالة وجوده المنفصل عنها، و لذلك فإنّها بهذا المعنى تجسّد (الزينة) ـ الشيء الذي يتحرّك الإنسان من خلاله ـ الظاهرة التي يستمتع بها في تحركاته، و إلّا إذا فقد الإنسان موجوداتِ الأرض حينئذٍ لا يجد أيَّ دافع له في استمرارية حياته. فهذه الموجودات ـ إذن ـ هي زينة له يستمتع من خلالها بإعطاء الحياة معنىً خاصّاً.

هذا كلّه فيما يرتبط بالزينة من حيث كونها أدوات يستمتع بها الإنسان في إعطائه معنىً للحياة.

و أمّا من حيث كونها ـ أي الزينة ـ هي محكّاً لتجربته العبادية، فأمر يتّضح تماماً إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ تعامل الإنسان مع هذه الزينة هو الذي سيحدّد ما إذا كان الإنسان قد مارس تجربته العبادية بنجاح أو بفشل.

فالأحكام الشرعية التي يطالب المرء بممارستها أو تجنّبها مثلاً إنّما تتبلور من خلال تعامله مع زينة الحياة، مع أدواتها، فالطعام مثلاً من الممكن أنْ يكون محكّا لتجربة الإنسان العبادية في حالة تناول الطيّب منه أو الخبيث، في حالة الشكر لله تعالى على توفّر الطعام أو الكفران به، و هكذا.

إذن : أمكننا أن نتبيّن جانباً من الأسرار الفنّية لصورة (الزينة) للأرض و للإنسان.

و أمّا الصورة الفنّية الأُخرىٰ «و إنا لجاعلون ما عليها صعيداً جرزا»، فيمكن تحليلها على النحو الآتي :

إنَّ النصّ القرآني الكريم، عندما أشار إلى أنَّ ما على الأرض هو (زينة) لها، إنّما ربطها بالتجربة العبادية، أي : الاختبار الإلٰهي، و حينما ينتهي أمد هذه التجربة، و هو الحياة الدنيا، حينئذٍ ينتهي أَمَدُ الزينة أيضاً. و بهذا نتبيّن سرَّ الصورة القائلة «و إنا لجاعلون ما عليها صعيداً جرزاً»، بصفة أنَّ (الزينة) كانت المحكّ للاختبار، فاذا انتهىٰ أمد الاختبار، انتهى أمدها و تحوّلت إلى صعيد جرز، إلى مساحة جرداء لا نبت فيها. و الصعيد الجرز هنا تمثيل يرمز إلى انتهاء الحياة بانتهاء الزمان العبادي لها، أي : ممارسة الإنسان لعمله

العبادي.

لكن ثمّة سؤال كبير الأهمّية، هو: لماذا انتخب النصّ القرآني الكريم ظاهرة (النبات) هنا، أي: التمثيل بالطريق أو المساحة أو الأرض المهملة التي لا موجودات فيها، فلماذا - إذن - جاء التمثيل بالصعيد الأجرد للأرض؟

الإجابة على ذلك، يمكن أن نحدّدها لك وفق ما يلي:

إنّ الأرض الجرداء التي لا نبت فيها، تظلّ (رمزاً) لخلوّها من الحركة أو الحياة.

فالنبات يتميّز عن غيره من الموجودات بكونه يخضع لعملية (نموّ) من جانبٍ، وبكونه ذا معطى حيوي، عنصر التغذية، من جانب ثانٍ، و بكونه أداة جمالية، من جانب ثالث، و هذا ما يتناسب مع مفهوم الزينة، كما هو واضح.

من هنا فإنّ انتخاب الصورة أو الرمز أو التمثيل الذي يتضمّن إشارةً إلى الحركة والجمال و الفائدة الحيوية، يظلّ أقرب من غيره إلى مفهوم (الزينة) التي تبرز و تختفي، توجد و تنعدم، تتحرك و تتوقّف... إلخ، و من ثمّ تتوافق تماماً مع طبيعة الحياة التي خلقها اللّه تعالى محكّاً للتجربة العبادية، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا﴾ [1]

الآية الكريمة تحدّثنا عن أصحاب الكهف، كما هو واضح. و يعنينا منها العنصر الصوري، أي الصورة القائلة (فضربنا على آذانهم)، و هذه الصورة هي (رمز). و الرمز - كما كرّرنا - يعني إحداث علاقة بين شيئين يشير أحدهما إلى الآخر، حيث يُحذف الآخر و يشار إليه من خلال الأوّل. الصورة تريد أن تقول: إنّ اللّه ضرب عليهم النوم. فرمز للنوم بعبارة (فضربنا على آذانهم).

و المهمّ هو أن نحدّثك عن جمالية هذا الرمز و مدىٰ انطوائه على الدلالات الممتعة. إنَّ أوّل ما يلفت النظر هنا أنّك تجد بأنّ السياقات التي وردت فيها هذه الصورة الرمزية

١- الكهف / ١١.

تتأرجح بين دلالتين، إحداهما تشير إلى أنّ هؤلاء الفتية - فتية أهل الكهف - قد بعثوا «ثمّ بعثناهم لنعلم أيّ الحزبين أحصىٰ لما لبثوا أمدا» [١]، و الانبعاث -كما تعرف تماماً- هو الإحياء بعد الموت، و هذا يعني أنَّ أهل الكهف يخضعون لما يخضع إليه الموتىٰ من الانبعاث.

و أمّا الدلالة الأُخرى فقد وردت في سياق النوم حيث نجد في آيةٍ لاحقةٍ قوله تعالى «و تحسبهم أيقاظاً و هم رقود و نقلّبهم ذات اليمين و ذات الشمال» [٢]، لكن ما نعتزم لفت نظرك إليه هو:ما هو السرّ الفنيّ الكامن وراء العبارة القائلة (ثمَّ بعثناهم...) المشيرة إلى الإحياء بعد الموت، مع أنّ المقصود من ذلك هو إيقاظهم بعد النوم، خصوصاً أنَّ النصّ أشار خلال ذلك إلى عبارة (الأيقاظ) (و تحسبهم أيقاظاً و هم رقود)، حيث يظلّ كلٌّ من النوم واليقظة متضادّين يقابل أحدهما الآخر؟

إنَّ هناك لسرّاً فنّياً دون أدنىٰ شكٍّ.

في احتمالنا الفنّي الصرف أنَّ نوم هؤلاء الفتية بما أنّه نوم خاصّ حينئذٍ فإنّ مماثلته للموت من حيث العنصر الزمني، و من حيث اقترانه بعدم الحركة الحيوية المرتبطة بحاجات التغذية و نحوها، أولئك جميعاً تجعل من (النوم) ظاهرة تشبه (الموت)، يضاف إلى ذلك، أنّ إيقاظهم بعد المدّة الطويلة و تساؤلهم بينهم عن مدّة لبثهم ﴿كذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم﴾ [٣].

هذا تساؤل يظلّ مماثلاً للتساؤلات التي يطرحها الناس يوم القيامة بعد انبعاثهم، مضافاً إلى سرّ فنيّ ثالثٍ هو اتخاذ هذا الانبعاث عظة أو أنموذجاً للانبعاث في اليوم الآخر. فأنت تجد أنّ النصّ يعقّب على هذه الحادثة قائلاً (و كذلك أعثرنا عليهم ليعلموا أنّ وعداللّه حقّ و أنّ الساعة لا ريب فيها).

و هذا التعقيب يشير كما تقول النصوص المفسّرة إلى أنّ مجتمعاتٍ لاحقةً، كانت

١- الكهف / ١٢.

٢- الكهف / ١٨.

٣- الكهف / ١٩.

تشكك بعملية الانبعاث في اليوم الآخر، فإنّ أحد الصالحين طلب من اللّه تعالى ظاهرة إعجازية لأولئك المشكّكين، فأعثرهم اللّه تعالى على الكهف و أصحابه و قصّتهم. هذه المستويات جميعاً تشفّ عن السرّ الكامن وراء المشابهة بين نوم أهل الكهف و بين الموت، و من ثمّ عن السرّ الكامن وراء انتخاب عبارة (بعثناهم) بدلاً من عبارة (أيقظناهم) و نحوها.

لكن لا نزال نتحدّث عن السياقات التي وردت فيها هذه الصورة الرمزية «فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا»، و لم نتحدّث بعد عن الصورة ذاتها من حيث دلالاتها على النوم الخاصّ الذي وسم أهل الكهف. فما هي سمات هذه الصورة الرمزية؟

إنّ عملية الضرب على الآذان تعني انسداد الآذان بحيث لا تنفذ إليها الأصوات، والنائم عادةً لا يسمع و لا يعي، أمّا الوعي فقد سكت النصّ عنه و لم يُشِر إليه، بينا ذكر السمع و خصّص له هذ الصورة، و هذا يعني أننا ينبغي أن نتبيّن أوّلاً السرّ الكامن وراء ذكر السمع دون الوعي، ثمّ نتبيّن ثانياً سببية هذا الرمز «الضرب على الأُذن» بدلاً من الإشارة إلى النوم مباشرة.

في تصوّرنا أنّ السمع بالرغم من كونه يعتمد على (الوعي) في تشخيصه للأصوات، حيث يمكن أن يكون الإنسان (واعياً) و لكنّه لا يسمع، دون العكس. لكن - بالرغم من ذلك - يخيّل إلينا أنّ للسمع علاقته بالعالم الخارجي الذي خلّفه أصحاب الكهف وراءهم، إنّهم حينما جاؤا إلى الكهف قطعوا صلتهم بالعالم الخارجي، دون أن يقطعوا وعيهم به، فلا حاجة حينئذٍ إلى ذكر انعدام الوعي في حالة نومهم.

لكن قد يُثار السؤال الآتي : إنّ السمع و البصر كليهما يظلّان على صلةٍ بالواقع الخارجي، بل إنّ البصر هو أشدّ فاعليةً من السمع في تعامله مع الواقع الخارجي، فلماذا لم يُشَر مثلاً إليه في سياق الحديث عن إماتة أهل الكهف؟

و نجيب على ذلك : أنّ البصر تنتفي فاعليته عند ما يقطع صلته بالعالم الخارجي، وحيث إنّ الكهف يحجزه عن النظر إلى ماوراءه بعكس السمع الذي يتلقّف الصوت داخل الكهف أو خارجه. مضافاً إلى ذلك أنّ الإنسان قد يغمض عينيه دون أن يغفو، ممّا لا يجسّد

دليلاً على النوم، بعكس السمع الذي يكشف عن النوم عندما يضرب علـى الآذان فـلا يسمع النائم شيئاً.

إذن : للأسباب المتقدّمة و لغيرها، يمكن للمتلقّي أن يفسّر من الزاوية الفنّية فحسب أحد أسرار الصورة الرمزية المذكورة (و ضربنا على اذانهم). لكن : لا نزال بعد لم نتبيّن أهم الأسرار الفنّية في هذه الصورة، ألا و هي لجوء النصّ إلى (الرمز) بدلاً مـن أن يـتحدّث مباشرة عن ظاهرة عدم السمع لديهم؟

إنَّ الضرب على الأذان يحسّسنا بأنّنا حيال ظاهرة استثنائية من حـيث عـلاقتها بالجهاز السمعي للإنسان، فلا هي شلّ لعملية الاستماع، كما هو الحال في الصمم مثلاً، و لا هي تعطيل وقتي له بحيث يتعطّل مع تعطّل الوعي عند النائم. إنّها بمثابة إلقاء حاجز يمنع من دخول الأصوات إلى الاذن، كما هي حالة من يزعجه الصوت الخارجي فيضع جهازاً اصطناعياً على أذانه ليحجز بواسطته عن دخول الصوت إليه.

و هذا ما نلحظه عند البعض أو ما نلحظه في حالات القصف العسكري الذي تصاحبه أصوات حادّة لا يتحمّلها جهاز السمع عادة... و فـي الحـالات جـميعاً، فـإنَّ المـتلقيّ يتحسّس إذا أمعن النظر بدقّةٍ في هذه الصورة الرمزية الممتعة مدىً جمالية (الضرب على الآذان) من حيث كونه (رمزاً) يتساوق تماماً مع حالة اهل الكهف، حيث سبق أنّ قلنا: إنّ نومهم في الكهف يتميّز عن النوم العادي، و أنّ انبعاثهم منه يتميّز عن انبعاث الموتى، فلا هو موت مألوف و لا هو نوم مألوف، إنّه نوم خاصّ، انه صدىً خاصّ.

و من ثمَّ فإنّ الصور الرمزية التي اضطلعت برسم هذه الحالة المتميزة لابدّ أن تتميّز أيضاً بسمةٍ خاصّة، و هذا هو أحد أسرار الفن المعجز في النصّ القرآني الكـريم. و مـمّا يضفي مزيداً من الجمالية على هذا التميز أو الخصوصية لرقدة أهل الكهف، إنَّ عـملية الرقاد ذاتها قد وشّحها النصّ بظواهر متميّزة عن النوم المألوف.

فالنائم يغلق - كما هو واضح - عينيه، و لذلك عندما نقرأ بـعد ذلك قـوله تـعالى (وتحسبهم أيقاظاً و هم رقود) نستخلص بأنّ هؤلاء لم يكن نومهم - بالنسبة إلى الراقد - مشابهاً لنوم الآخرين، و إلّا لما حسبهم الراقد أيقاظاً مع أنهم رقود، و هذا مـا أشـارت

النصوص المفسّرة إليه عندما ذهبت بعضها إلى أنّهم كانوا مفتوحي العيون، مـمّا يـجعل الراقد متوهّماً بأنّهم أيقاظ و ليسوا رقودا.

أولئك جميعاً تكشف عن مدىٰ تساوق الصورة الرمزية (و ضربنا على آذانهم) مع الدلالات الأُخرىٰ التي وردت في سياق الحديث عن نومهم الخاصّ و انـبعاثهم، مـمّا يضفي مزيداً من الإمتاع الجمالي على الصورة المشار إليها، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

سورة مريم

قال تعالى: ﴿قال ربّ إنّي وهنَ العظمُ منّي و اشتعل الرأس شيباً و لم أكن بدعائك ربّ شقيّا﴾[١].

هذه الآية الكريمة - كما نعلم جميعاً - تتحدّث علىٰ لسان زكريّا عليه السلام عن دعائه إلى اللّه تعالى بأن يرزقه ولداً، بعد أن بلغ من الكبر عتيّاً. و ما تعنينا فيها هي الاستعارة الممتعة القائلة (و اشتعل الرأس شيباً). لقد تحدّث القدماء و المعاصرون عن هذه الاستعارة و أشاروا إلىٰ خصائصها البلاغية المتنوّعة، و لكننا نحاول الآن أنْ نحدّثك عن تفصيلات جديدة لهذه الاستعارة، فنقول: إنَّ هذه الاستعارة قد تكون وردت على لسان زكريا عليه السلام بالعبارة ذاتها، بمعنىٰ أنَّ زكريا هو الذي صاغها بلغته الخاصّة و ترجمها بحيث إنّ زكريا أشار إلى كثرة شيبه أو شيخوخته، فنقلها النصّ القرآني إلى لغة استعارية.

لكن في الحالتين فإنَّ الصياغة القرآنية لها هي التي تهبها جمالية خاصّةً، سواء كان ذلك من حيث التركيب اللفظي ـ من تقديم و تأخيرٍ للألفاظ ـ أو من حيث التركيب اللغوي، من صياغتها على شكل (تمييز) بدلاً من (الإضافة)، أي: أنّ النصّ كان من الممكن أن يقول (اشتعل شيب الرأس) فيكون الشيب مضافاً بدلاً من صياغته تمييزاً كما أشار إلى ذلك، فإنّ ما نعتزم توضيحه هو طبيعة هذه الاستعارة بما تنطوي عليه من الدلالات الرامزة إلى كثرة الشيب أو الشيخوخة، بغضّ النظر عن التركيب اللفظي و اللغوي

١- مريم / ٥.

الذي أشار البلاغيون إليه.

إنَّ الشيب أو بياض الشعر يرمز إلى كبر السنّ كما هو واضح، إلّا أنّ السؤال هو أننا أمام سمتين مضادتين هما السواد و البياض، فالسواد هو الأصل في الشعر، حيث يشير إلى العمر العادي للإنسان طفولة و شباباً و كهولة، و أمّا البياض فهو نذير لمرحلة الشيخوخة و انتهاء العمر. و إزاء هاتين السمتين : البياض و السواد، نلحظ أنَّ البياض يقترن مع ما هو إيجابي من الأشياء، فالشمس و القمر و النجوم... إلخ تجسّد (النور) الذي يحمل دائماً سمة إيجابية. أمّا السواد فإنّه يقترن مع ما هو سلبي من الأشياء، فالليل والظلام و نحو ذلك تجسّد ظواهر يُرمز بها إلى ما هو سلبي. و يمكننا ملاحظة ذلك في الرموز القرآنية من نحو (الظلمات و النور)..و إذا كان الأمر كذلك، فهل يُمكنك أن تعدّ (البياض) و هو يقترن بالنور ظاهرة إيجابية بالنسبة إلى الشعر أو عمر الإنسان؟ و هل يمكنك قبالة ذلك أن تعدّ السواد و هو يقترن بالظلام ظاهرة سلبية بالنسبة إلى عمر الإنسان؟

لا شكّ، أنَّ معايير السواد و البياض تفترق هنا عن الظلمة و النور، إنّها تكتسب سمات خاصّةً في السياق الذي نتحدّث عنه، فأنت يمكنك من جانبٍ أن تعدّ (سواد الشعر) سمة إيجابية، من حيث كونها تجسّد مرحلة ابتدائيةً أو متوسطة من العمر، وإيجابية هذه المرحلة تأخذ مشروعيتها إذا أخذنا بنظر الاعتبار إنّ (الدافع إلى الحياة) يشكّل واحداً من أهمّ الدوافع المركّبة في البشر، و من ثمّ فإنّ المرحلة الابتدائية أو المتوسطة تشكّل تجسيداً للدافع المذكور بحيث يطمح الإنسان أن يستمتع بهذه المرحلة.

و يمكنك أيضاً أن تعدّ هذه المرحلة ذات سمة إيجابية من زاوية البعد العبادي، بحيث إنّ الإنسان يتحسس بكونه لا يزال أمام مراحل من العمر يمكنه من خلالها أن يمارس الطاعات، و أن يُقلع من الذنوب مثلاً مادام العمر يسمح له تلافي ما فاته.

و من خلال هذا السياق يمكنك أن تعدّ (البياض) سمة سلبية بصفتها تتعارض مع (الدافع إلى الحياة) و بصفتها مرحلة لا تسمح بممارسة المزيد من الطاعات.

لكن : هذه المعايير التي أشرنا إليها، يمكن أن تكتسب سمةً عكسية إذا نقلناها إلى

سياقٍ آخر، حيث إنَّ بعض النصوص الشرعية تشير إلى أنَّ (الشيب) وقار، و أنّ (السواد) شؤم، حيث تشبّه ذلك بسواد الطائر المعروف بـ(الغراب). و لذلك لا يُعدّ الشيب سلباً و لا سواد الشعر إيجابياً، بل العكس هو الصحيح.

ترىٰ : هل أنّ الاستعارة القائلة (و اشتعل الرأس شيبا) ناظرةٌ إلى المعنىٰ الأوّل (إلى السلب) أم أنها غير ناظرة إلى هذه الجوانب بقدر ما هي ناظرة إلى دلالةٍ محايدة لا تحمل إيجاباً و لا سلباً من حيث البعد النفسي و العبادي؟ أغلب الظنّ أنّ الأمر كذلك، لماذا؟

إنَّ الأمر يتّصل بعملية الإنجاب و بعملية الوراثة، حيث نلحظ أنَّ زكريا عليه السلام طلب أن يرزقه اللّه ولداً يرثه و يرث من آل يعقوب : ﴿و إنّي خفتُ المواليَ من ورائـي وكانت امرأتي عاقراً فهب لي من لدنك وليّا ۞ يرثني و يرث من آل يعقوب﴾[١]، و هـذا يعني أنّ الشيب لا علاقة له بما هو إيجابي و سلبي من العمر بقدر ما هو يرتبط بالورثة الذين تخوّف زكريا منهم لكونهم أشراراً فطلب وارثاً مؤمنا، إذن : لا إيجاب و لا سلب في هذه الظاهرة.

لكن : لا يزال السؤال يدور حول هذه الاستعارة التي خلعت طابع (الاشتعال) على الشيب. فإذا كان الشيب هو مجرّد علامة للكبر، بالرغم من أنّه نذير الموت، فلماذا خلع عليه طابع الاشتعال دون غيره من الإعارات الأُخرى؟

هذا ما يتطلّب شيئاً من التوضيح.

لقد كان من الممكن أنْ يُعار للشيب طابع (الإنارة) بدلاً من (الاشتعال) أو (النار)، أي: من الممكن أنْ يُستعار (النور) للشيب بدلاً من (النار)، بخاصّةٍ أنّ الوقار يتناسب مع (النور). لكن ثمّةً نكتة فنّية ينبغي لفت النظر إليها بالنسبة إلى استخدام (النار) بدلاً مـن (النور)، لذلك، نعود بك إلى ما سبق أنْ قلناه عن السياق الذي يرد فيه دعاء زكريا عليه السلام عن طلب الولد الوارث. فطلب الولد جاء في سياق العمر المؤذن بالانتهاء، لذلك فإنّ الاستعارة، لما هو متناسب مع انتهاء العمر، تـظلّ هـي المسـوّغ الفـنّي لاسـتعارة (الاشتعال) للشيب.

١ـ مريم/ ٥ ـ ٦.

إنّ الاشتعال ـ كما هو واضح ـ يعني فناء الشيء المشتعل، فإذا أشعلنا الذبالة للمصباح مثلاً، فإنّ الذبالة تتلاشىٰ بالطبع. و هكذا بالنسبة إلى شعر الرأس، و هو أسود اللون، فالسواد – كما ذكرناه – هو المظهر الطبيعي لفتوّة العمر، فإذا تحوّل إلى بياض، حينئذٍ يصبح مظهراً أو مؤشراً لتلاشي العمر. و عندما يتحوّل بالتدريج إلى بياض أو شيب، بصفة أنّ الشيب هو العبارة البديلة لبياض الشعر، حينئذٍ فإنَّ عملية التحوّل تظلّ شبيهة تماماً بعملية الاشتعال للشيء، أي أنَّ كلّ شعرة سوداء سوف تشتعل لتتلاشىٰ، و لكن التلاشي هنا ليس زوالاً للشيء، بل هو التحوّل إلى شيء آخر كالذبالة التي تتحوّل إلى رماد مثلاً، و هكذا يتحوّل الشعر الأسود إلى رماد أبيض، إلى شيب.

و لك بعدئذٍ أن تتأمّل مرأى من المرائي المتمثّلة في عملية اشتعال الشيء و تحوّله إلى مادةٍ أُخرىٰ، ثمَّ تقارنها باشتعال الرأس الأسود و تحوّله إلى مادّة بيضاء. و لك أن تتأمّل هذا المرأىٰ بدقّة عبر مراحله التدريجية. فاشتعالُ الشيء لا يتمّ فورياً بقدر ما يتدرّج في ذلك، أي أنّه يبدأ باشتعال قسم منه ثمّ يتعالى، ثمّ يصبح شعلة واحدة. و هكذا الشعر عندما يبيضّ. و بما أنّ زكريا عليه السلام قد بلغ من الكبر عتيّاً، فهذا يعني أنّه قد كبر سنُّه بنحوٍ كبر معه حجم البياض من رأسه.

أي: أنّ المتلقّي يستكشف سريعاً بأنَّ زكريا عليه السلام عندما طلب الولد، إنّما كان شعر رأسه الأبيض قد غطّى مساحة الرأس بأكملها، أي أنَّ عملية الاشتعال، في لحظة دعاء زكريا، كانت قد اجتازت مرحلة التدرّج و وصلت إلى مرحلة الاشتعال الكامل، كما هو الأمر عند اشتعال جميع الأجزاء للشيء، بحيث لا ترىٰ أثراً لجزء من الشعر الأسود بل الشعر جميعاً قد غمره البياض.

إذن: أمكنك أن تتبيّن بوضوحٍ مدىٰ القيمة الفنّية الضخمة لهذه الاستعارة (و اشتعل الرأس شيباً)، و مدىٰ ما تنطوي عليه من دقّة ملحوظة بين طرفي الاستعارة (الاشتعال والشيب) أو (الاشتعال و السواد) و مدىٰ الدهشة الفنّية التي تغمرك حينما تتأمّل هذه المماثلة المعجزة بين الاشتعال للشيء و بين انسحابه على عملية تحوّل الشعر الأسود إلى شعر أبيض، و علاقة ذلك بكبر السن. أولئك جميعاً تكشف عن واحدٍ من أسرار الفنّ المدهش في الصورة القرآنية الكريمة.

سورة طه

قال تعالى: ﴿الرحمان على العرش استوىٰ﴾[1].

في مواقع سابقة حدّثناك عن هذه الاستعارة، أو الرمز القائل باستواء اللّٰه تعالى على العرش. أمّا الآن فنحدّثك عن السياق الجديد لها، أي ورودها في السياق القائل ﴿له ما في السموات و ما في الأرض و ما بينهما و ما تحت الثرى﴾[2].

إنّ الإشارة إلى أنّه تعالى له ما في السماوات و الأرض و ما بينهما و ما تحت الثرى، تفسّر لنا بوضوح دلالة هذا الرمز أو الاستعارة. و لعلّك تلاحظ بأنَّ هذه الإشارة إلى ملك اللّٰه تعالى قد شملت كلّ ما في الكون من الظواهر المرئية للإنسان.

فهو -أي النصّ القرآني في هذه الآية الكريمة -لم يكتف، كما هو ملاحظ في مواقع أخرىٰ من القرآن الكريم، بالإشارة إلى السماء و الأرض فحسب، بل تجاوزها إلى الإشارة إلى ما بين السماء و الأرض من كواكب و فضاء و نحوهما، و تجاوزها إلى الاشارة إلى ما تحت الأرض من معادن و غيرها، و بذلك يكون النصّ قد أشار إلى جميع الظواهر المرئية، ممّا يعني أنَّ الهيمنة الشاملة و المطلقة على الكون تظلّ على صلة بالاستعارة القائلة بأنّه تعالى قد استوى على العرش.

إنّ للعرشِ دلالاته المتنوعة التي سبقت الإشارة إليها، حيث يظلّ للمُلك واحدة من الدلالات المعبّرة عن هذا الرمز أمّا الاستواء فهو التعبير الرمزي للهيمنة بعد أنْ يكون

١- طه / ٥.

٢- طه / ٦.

العرش هو التعبير الرمزي للملك. و المهم أنّ العرش إذا كانت له دلالاته الرمزية المشعّة بإيحاءاتٍ متعددة، بحيث يمكن لكلّ متلقٍّ أن يستوحي منه ما يتناسب و خبرته الثقافية.

فإنّه - من جانب آخر - يشعّ بإيحاءات مرتبطة بالسياق الذي يرد فيه هذا الرمز، فإنّ السياق الذي ورد فيه العرش في قوله تعالى ﴿و يحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية﴾[١] يختلف عن السياق الذي ورد فيه العرش في قوله تعالى (الرحمن على العرش استوىٰ)، ممّا يقوّي الاحتمال بأنّ العرش في هذه الاستعارة إنّما يرمز إلى الملك الشامل، بدليل وروده في سياق الآية القائلة (له ما في السموات و ما في الأرض و ما بينهما و ما تحت الثرىٰ).

و الأمر نفسه بالنسبة إلى رمز (الاستواء)، حيث إنَّ الاستواء يرتبط بمفهوم (الملك)، إنّه يرمز إلى (الهيمنة) المطلقة الشاملة على الكون. و لذلك نكرّر - خلافاً لمن يذهب إلى أننا هنا أمام استعارة - بأنَّ الاستواء على العرش يظلّ إلى (الرمز) أقرب منه إلى الاستعارة، لأنّ الاستعارة تعني إعارة صفةٍ من شيءٍ لشيء آخر، و هذا ما لا يتناسب مع مفهوم الملك و الهيمنة، بعكس (الرمز) الذي يعني إشارة شيء إلى شيء آخر، أي : أنّ الاستواء على العرش يرمز إلى الهيمنة على الملك، الهيمنة المطلقة على الملك المطلق.

قال تعالى : ﴿رب اشرح لي صدري * و يسّر لي أمري * و احلل عقدةً من لساني * يفقهوا قولي * و اجعل لي وزيراً من أهلي * هارون أخي * اشدُد به أزري﴾[٢].

في هذه الآيات الكريمة، يمكنك أنْ تلحظ جملةً من الاستعارات مثل (اشرح لي صدري) و (احلل عقدة من لساني) و (اشدد به ازري). هذه الاستعارات الثلاث جاءت على لسان موسى عليه السلام، و كما كرّرنا في صفحاتٍ سابقةٍ أنَّ النصّ القرآني الكريم عندما ينقل على لسان البطل كلاماً، فهذا لا يعني النقل الحرفيّ له بقدر ما يعني النقل بالمعنى، و حتّى النقل الحرفي فإنّه بمثابة (إلهام) من اللّه تعالى على لسان عبده، و في

١- الحاقة / ١٧.

٢- طه / ٢٥ ـ ٣١.

الحالتين نكون أمام استعارات ممتعة هي كلام اللّه تعالى أو إلهاماته للآخرين.

الاستعارة الأُولى تقول (ربِّ اشرح لي صدري). و الشرح هو التوسّع للشيء، بمعنى أنّ النصّ أعار صفة مادّية هي (سعة المكان) لصفة نفسية هي سعة الصدر، حيث إنَّ الصدر، من حيث كونه ظاهرة عضويّة، لا سعة فيه، بل المقصود من ذلك هو سعة النفس كما هو واضح.

و لسنا بحاجة إلى تحليل هذه الاستعارة التي سبق أنْ حدّثناك عن نظائرها عند معالجتنا للآية ﴿يجعل صدره ضيقاً حرجاً كأنما يصّعّد إلى السماء﴾[1]، لذلك، نتقدّم إلى الاستعارة الثانية القائلة (و احلل عقدة من لساني).

العقدة -كما هو واضح لديك - هي مجموعة مشتبكة من الأشياء المادّية كالخيوط و نحوها يتعذّر تفكيكها و فصل أحدها عن الآخر.

و قد خلع النصّ هذه السمة المادية على سمةٍ لسانية تتّصل بالنطق. و تقول النصوص المفسّرة: إنّ موسى عليه السلام كانت في لسانه تمتمة لا يستطيع من خلالها أنْ يفصح عن الحروف بنحوها المطلوب، و ذلك بسبب الجمرة التي تلقّفها في فمه عندما أخذ بلحية فرعون في طفولته، فيما همّ فرعون بقتله لولا أنّ زوجته منعته من ذلك، واستدلّت عليه بوضعه الجمرة بدلاً من الدرّة في لسانه، حيث احترق لسانه من ذلك وسبّب له العقدة المشار إليها.

و المهمّ هو أنّ استعارة العقدة للتمتمة اللسانية تظلّ من الإحكام الفنّي بمكان ملحوظ إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ العقدة التي يتعذّر تفكيكها تنسحب على التمتمة التي يتعذّر من خلالها إخراج الحروف و فرزها بالنحو المطلوب.

و نتّجه إلى الاستعارة الثالثة (و اشدد به أزري) فنجدها متجانسة مع الاستعارتين السابقتين من حيث كونها، جميعاً تصبّ في هدف واحد، أو دلالة واحدة، هي طلب موسىٰ من اللّه تعالى أن يمدّه بالعون في مواجهته لطاغية عصره. الاستعارة المذكورة تطالب بأن يكون هارون مؤازراً موسىٰ في مهمّته الاجتماعية، حيث خلع طابع (الشدّ)

١- الأنعام / ١٢٥.

على (الظهر)، خلعه على قضيّة اجتماعية و نفسية. فالأزر هو الظهر في قوله تعالى (اشدد به ازري)، فتكون الاستعارة حينئذٍ بمثابة العبارة القائلة (اشدد به ظهري). و لذلك، فإنّ التساؤل يُثار عن السرّ الفنّي لانتخاب عبارة (أزري) بدلاً عن ظهري.

في تصورنا أنَّ هناك جملةً من الأسرار الفنّية الممتعة في انتخاب هذه العبارة، من ذلك مثلاً ما يتّصل بعملية التجانس بين (الوزر) حيث طلب موسى بأن يجعل له اللّه تعالى أخاه هارون وزيراً يعينه في أمره، فالوزير و الازر يتجانسان صوتاً من جانب، ويتجانسان دلالة من جانب آخر، التجانس الصوتي أو الإيقاعي يتمثّل في الحروف الثلاثة: الزاي و الراء و الياء، بصفتها عنصراً مشتركاً في العبارتين. و أمّا التجانس الدلالي فيتمثل في كون (الوزر) يجيء بمعنى (المؤازرة)،أي المعاونة. و الأزر، كذلك، فالمؤازرة التي تعني المعاونة إنّما جاءت من الأزر الذي هو بمعنىٰ الظهر، أيْ كون الشخص ظهراً لأخيه، فيكون الظهر حينئذٍ (رمزاً) للمساعدة، و بهذا تتجانس الدلالتان (الوزير) و(الأزر) فضلاً عن تجانس الايقاعين (حروف الزاي و الراء و الياء).

بقي أن نشير إلى أنَّ الرمز (الظهر) أو (الأزر) بصفة قد استعير بالنسبة إلى المعاونة، هذا الرمز لا يحتاج إلى توضيح و تفصيل لدلالاته، نظراً لوضوحه في الأذهان، فالظهر هو العضو الذي يضطلع بحمل الأشياء الثقيلة بالقياس إلى غيره من أعضاء الجسم، كما أنَّ قوّة الظهر و ضعفه تظلّ مرتبطة بضخامة الحمل و ضئالته.

و لذلك تجد أنَّ الاستعارة الذاهبة إلى طلب موسىٰ بأنْ يشدّ ظهره بأخيه، إنّما ترمز إلى تقوية الظهر مادام العبءُ العبادي الذي اضطلع به موسىٰ، في مواجهته لفرعون، يتّسم بكونه ضخماً و خطيراً ممّا يتناسب معه أنْ تكون قوّة الظهر متّسمة أيضاً بالخطورة والضخامة.

إذن، أمكنك أن تتبيّن بجلاءٍ مدى أهمّية هذه الاستعارة و تجانسها من جانب مع طبيعة المهمّة العبادية لموسىٰ في مواجهته لفرعون و تجانسها من جانب آخر مع الاستعارات السابقة التي حدّثناك عنها.

قال تعالى : **﴿و لا تَمُدّنَّ عينيك إلى ما متّعنا به أزواجاً منهم زهرة الحياة الدنيا لنفتنهم فيه و رزقُ ربّك خيرٌ و أبقىٰ﴾**[1].

في هذه الآية الكريمة، جملة من الاستعارات الممتعة مثل (مدّ العينين) (زهرة الحياة) (رزق اللّه تعالى). إلّا أنَّ المهم هو ورودها في سياق خاصّ، نلفت نظرك إليه أوّلاً.

الآية تقول بما معناه : لا تلتفت إلى ما يستمتع به الكفّار من النعيم الدنيوي، فهو تجربة مريرة لهم، و أنَّ ما عنداللّه تعالى لهو خير ممّا عندهم و أبقى. هذه الدلالة قد استخدم لها النصّ القرآني جملةً من الاستعارات التي أشرنا إليها.

الاستعارة الأولى تقول «و لا تمدّن عينيك إلى ما متّعنا به أزواجاً منهم». و لو تأمّلت هذه الاستعارة بدقّةٍ، لحظتَ أنّ قوله تعالى «و لا تمدّن عينيك» تحفل بدلالاتٍ عميقة بالرغم من كونها صورةً مألوفة ذات بساطة و وضوح. إنّ (مدَّ العين) يعني النظر إلى الأشخاص الدنيويين الذين غمرهم النعيم.

و قد كان من الممكن أن يقول النصّ مثلاً «لا تنظر إلى ما متّعنا به... إلخ»، و لكنّه قال «لا تمدّن عينيك)، حيث إنَّ النظر مجرّد النظر إلى النعيم لدىٰ الآخرين لا يحمل إلّا دلالة عادية هي ملاحظة النعيم لدىٰ الآخرين، و هو نظر لا يستتبع حسرةً أو تطلعاً أو تفكيراً بالشيء، بعكس ما لو قيل (لا تمدّن عينيك)، لأنّ (المدّ) يعني تركيز النظر و إطالته، و يعني إيجاد حلقةٍ موصلة بين طرفين طرف الناظر و طرف المنظور إليه، ممّا يحمل دلالة خاصّة هي أنّ الناظر سيقترن نظره إلى الآخرين بالحسد أو بالتطلّع أو بالتمنّي أو بالحسد على ما يجده عند غيره.

و في ضوء هذه الحقيقة، يمكنك أن تتبيّن النكتة الفنّية لهذه الاستعارة التي يمكن أن يستخلص المتلقّي منها ما يلي : على المؤمنين ألّا يُعنوا بالنعيم الدنيوي الذي يستمتع به المنحرفون عن مبادىء اللّه تعالى، حيث إنّ مثل هذا النعيم سيكون وبالاً عليهم، فضلاً عن كونه نعيماً زائلاً لا بقاء له.

---

١ - طه / ١٣١.

لكن النصّ القرآني لم يقف عند هذه الاستعارة، بل أردفها باستعارة أُخرى هي قوله تعالى (زهرة الحياة الدنيا)، أيْ أنّه اتجه إلى هذا النعيم الذي طـالب بألّا يـلتفت إليـه، فصاغه صورة فنّية هي الاستعارة المشار إليها، بمعنى أنّه جعل نعيم الدنيا شيئاً مستعاراً يتناسب مع حقيقة الدنيا الزائلة، فقد استعار للنعيم الدنيوي صفة (زهرة الحياة الدنيا).

و لا نحسبك غافلاً عن هذه الاستعارة الممتعة ذات الدهشة و الطرافة و العمق، حيث إنّ (الزهرة) تتميّز بخصائص متنوعة تتناسب مع طبيعة الحياة الدنيا، فالزهرة ذات مرأىً جميل، و الزهرة ذات رائحة منعشة، و هذا ما يتّصل بخصائصها الجمالية. أمّا ما يـتّصل بخصائصها الحيوية، فإنّها لتذبل سريعاً و تتلاشىٰ بعد ذلك فيما لا يبقىٰ لها أيّ أثرٍ.

و أظنّك تدرك بسهولة كيف أنَّ هذه الخصائص الجمالية و الحيوية تنطبق تماماً على خصائص النعيم الدنيوي، فالمال و الأولاد و العقار و النساء..الخ، تشكّل نعيماً يـحمل نفس خصائص الزهرة، إنّها تقترن بمرأى يُسرُّ النفس، و لكنّه يتلاشىٰ مع تلاشي العمر. وإذا كان الأمر كذلك فما قيمة مثل هذا النعيم الزائل؟ و كما قلنا، فإنّ الأكثر دهشةً فنّيةً هو : بأنّ الدنيا ذاتها هي شيء مستعار لا حقيقة أبدية له، ثمّ صاغ النصّ هذا الشيء المستعار صاغه «صورة مستعارة» أيضاً، فجاءت الاستعارة متجانسة مع استعارة الحياة ذاتـها. وهذا هو قمّة الفنّ العظيم.

نتّجه إلى الاستعارة الثالثة (و رزقُ ربّك خيرٌ و أبقىٰ)، فما ذا نجد؟

إنّ الرزق ـ كما هو واضح ـ ينصرف بذهنك إلى المال أو الطعام أو المتاع و نحوه من السلع أو الخدمات التي توفّر للشخص إشباعاً حيوياً و نفسياً. بيد أنَّ النصّ قد نقله من دلالته اللغوية إلى دلالةٍ أشمل منها، فهو – أي الرزق – من الممكن أن نسـتخلص مـنه دلالته اللغوية بحيث نستكشف منه بأنَّ الرزق الذي يوفّره اللّه تعالى للمؤمنين إنّما هـو رزق الآخرة، فهو خير للمؤمن و أبقى له إذا قيس بالرزق الدنيوي، فالجنّة و ما فيها من النعيم هو خيرٌ من نعيم الدنيا، كما أنّه باقٍ لا زوال له.

هذا الاستخلاص هو أحد الإيحاءات التي يرشح بها النصّ، إلّا أنَّ هذا المـصطلح (الرزق) يرشح بايحاءات أُخرىٰ، ممّا يكسبه سمة الفن العظيم، إنّه استعارة أو رمز مـن

الممكن أن نستخلص منه إيحاءات أو دلالات أخرىٰ. منها : أنَّ الرزق هو الإيمان حيث يفتقده الدنيويون، فالمنحرفون لا يملكون إلّا رزقاً دنيوياً هو هذا المتاع العابر.

أمّا المؤمنون - و قد رزقهم اللّٰه تعالى الإيمان - فإنّهم يملكون رزقاً هو خير لهم من رزق الدنيا و أبقىٰ لهم (و رزق ربك خير و أبقى). إنّه الإيمان و ما يستتبعه من الجزاء الأُخروي الذي يحقّق للمؤمن إشباعاً أبدياً، خالداً، لا زوال له.

إذن : الاستعارة أو الرمز المذكور، قد حمل خصائص فنّية قد اعتمدت الإيحاءات المتنوعة التي تخلع على النصّ مزيداً من الجمالية، كما هو واضح.

بقي أن نشير - و نحن نتحدّث عن هذه الصور الاستعارية - إلى الرابط الفنيّ بينها وبين ما تقدّمها و لحقها من الدلالات المرتبطة بها. فالملاحظ أنّ هذه الآية التي تحدّثت عن زهرة الحياة الدنيا و صلة ذلك بما يقابلها من رزق اللّٰه تعالى، و كونه خيراً و أبقىٰ، قد تقدّمها و لحقها تأكيد على الصبر، الصبر على سلوك المنحرفين من جانب، و الصبر على التسبيح و الصلاة من جانب آخر، و ارتباط ذلك بمفهوم (الرزق) الذي طرحته الآية التي حدّثناك عنها.

لقد سبقت الآية المذكورة، آيةٌ تقول ﴿فاصبر على ما يقولون و سبّح بحمد ربّك قبلَ طلوع الشمس و قبلَ غروبها و مِن آناء الليل فسبّح و أطراف النهار لعلّك ترضىٰ﴾[١]. و أمّا الآية التي تلتها فهي:

قوله تعالى : ﴿و أمر أهلك بالصلاة و اصطبر عليها لا نسألك رزقاً نحن نرزقك و العاقبة للتقوىٰ﴾[٢].

فأنت تلاحظ أنَّ النصّ قد طرح مفهوم الصبر في هاتين الآيتين، و طرح مفهوم الرزق في الآية الأخيرة منهما، فماذا يعني مثل هذا الطرح، من الزاوية الفنّية؟

إنَّ الرابط الفنّي بين آية «لا تمدّن عينيك إلى ما متّعنا به أزواجاً منهم زهرة الحياة

١- طه / ١٣٠.

٢- طه / ١٣٢.

الدنيا لنفتنهم فيه و رزق ربّك خير و أبقىٰ»، و بين الآية التي تقدّمتها و الآية التي لحقتها، هذا الرابط الفنّي بين هذه الآيات الثلاث يتمثّل في جملة خطوط تظلّ على صلة وثيقة برزق اللّه تعالى من جانب و بسلوك المنحرفين من جانب آخر. فالرزق الذي أشرنا إلى أنّه يشمل المعنى اللغوي له و المعنى الاستعاري، نجد أنّ معنبيه المتقدّمين قد انعكسا على الآيتين اللتين سبقت إحداهما آية الرزق و لحقتها اخراهما.

الآية الأخيرة تقول (لا نسألك رزقا نحن نرزقك)، و تقول أيضاً (و أمر أهلك بالصلاة و اصطبر عليها). هذا يعني أنّ الرزق - في معناه اللغوي - قد انعكس هنا بمثابة صدىً لرزق اللّه الذي هو خير و أبقىٰ. و حينئذٍ نكون أمام جملةٍ أو أنواع من الرزق الذي طرحه النصّ، الرزق بمعناه الدنيوي الذي يؤخره اللّه تعالى للمؤمنين، و الرزق بمعناه الأخروي الذي يوفره تعالى في اليوم الآخر، و الرزق العبادي الذي يعني الإيمان بالله تعالى.

يدلّنا على ذلك، ما نلحظه من التأكيد على التسبيح و الصلاة و التأكيد على الصبر، فالصلاة قد أمرنا النصّ بممارستها و الصبر عليها، و ربطها يقضيه الرزق الدنيوي، حيث أمرنا ألّا نعني به كثيراً مقابل الصلاة كما أمرنا بالتسبيح قبل طلوع الشمس و قبل غروبها، وآناء الليل و أطراف النهار، أي الأوقات جميعاً.

و إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ بعض النصوص المفسّرة تشير إلى أنَّ المقصود من التسبيح هنا هو الصلوات الخمس، حينئذٍ نتبيّن بوضوحٍ كيف أنّ النصّ قد أكّد مفهوم الصلاة، و من ثمّ فإنّ الرزق بمعناه العبادي سوف ينعكس هنا أيضاً، بصفة أنّ النصّ عند ما أشار إلى أنّ رزق اللّه تعالى خير و أبقى، إنّما عني بذلك في إحدى الدلالتين، الإيمان الذي تعد الصلاة من أبرز مصاديقه، بخاصّة أنّه طرح قضيّة الرزق مرّتين، مرّة بمعناه الرمزي الذي يشمل الرزق المادّي و المعنوي، و مرّة بمعناه المادّي.

و أمّا طرح النصّ لقضيّة (الصبر) و علاقتها بالرزق فتتّضح تماماً عندما نضع في الاعتبار أنّ ما متّع اللّه تعالى به أولئك المنحرفين من نعيم الدنيا لا قيمة له مقابل ما منحه اللّه تعالى للمؤمنين، لذلك أمر النصّ بالصبر على الصلاة و قلل أهمّية الرزق و جعلها على اللّه تعالى.

و هذا يعني أنَّ الرزق – في معناه الدنيوي – قد تكفَّل به اللّه تـعالى بـالنسبة إلى المؤمنين، و أنّ المهم هو الرزق الأخروي لهم. و أمّا المنحرفون، فلا قيمة لما تمتّعوا به من الرزق الدنيوي العابر.

إذن : أمكننا أن نتبيّن مدىٰ التجانس العضوي بين هذه المفهومات المرتبطة بالرزق والصبر و الصلاة، و علاقتها بالاستعارات التي تقدّم الحديث عنها.

سورة الأنبياء

قال تعالى: ﴿ما يأتيهم من ذِكْرٍ من ربّهم مُحْدَثٍ إلّا استمعوه و هم يلعبون * لاهيةً قلوبهم و أسرّوا النجوىٰ الذين ظلموا هل هذا إلّا بشرٌ مثلكم أفتأتون السّحْرَ و أنتم تُبصرون﴾ [1].

في هذا النصّ تلحظ استعارتين هما (اللعب) و (اللهو) في قوله تعالى (و هم يلعبون لاهية قلوبهم). إنّ (اللعب) و (اللهو) في قوله تعالى «و هم يلعبون لاهية قلوبهم»، إنّ اللعب هنا، يكتسب دلالةً ممتعة حين تضع في ذهنك السياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة، فالنصّ يتحدّث عن المنحرفين الذين أعرضوا عن التفكير بقيام الساعة و محاسبتهم. يقول النصّ «اقترب للناس حسابهم و هم في غفلة معرضون ما يأتيهم من ذكر من ربّهم محدثٍ إلّا استمعوه و هم يلعبون لاهيةً قلوبهم».

فالحديث -كما ترىٰ- هو عن اقتراب يوم القيامة، و اقتراب المحاسبة لأعمال الناس، و لكنّهم (في غفلة معرضون)، إنّهم غافلون عنها، و معرضون عن التفكير بها، إنّهم عندما يأتيهم حديث القرآن يستمعون إليه، و لكنّهم لا يتّعظون به. إنّهم و هم يستمعون إلى حديث القرآن يلعبون، إنّهم يلهون قلوبهم بغير ذلك.

إذن: اللعب و لهو القلب هما الاستعارتان اللتان صاغهما النصّ في رسمه للشخصيات الغافلة و المعرضة عن حديث القرآن، و المهم هو أوّلاً أنّ هذا اللعب و اللهو

جاء في سياق التذكير بقيام الساعة، بل باقترابها، لذلك ينبغي أن تتأمّل أهـمّية هـاتين الاستعارتين (اللعب و اللهو) من خلال كونهما قد ارتبطتا بمحرّك أو بمثيرٍ أو بمنبّهٍ غير عاديٍّ، إنّه المنبّه الذي يقول (اقترب للناس حسابهم).

فلو كان النصّ يتحدّث عن إعراض الناس و غفلتهم بصورة عـاديةٍ، لكـان الأمـر عادياً، و لكنّه عندما يذكّرهم بأنّ الساعة قريبة، حينئذٍ فإنّ الأمر يكتسب خطورة خاصّة. و حتّى لو ذكّرهم بمجرّد قيام الساعة دون أن يحدد ذلك بكونها (قـريبة) لهـان الأمـر، ولكنّك تلاحظ بأنّ النصّ اكّد اقترابها بقوله تعالى ﴿اقترب للناس حسابهم﴾[1].

أيضاً لو اكتفىٰ النصّ القرآني بقوله تعالى إنّ الساعة قد اقتربت لهان الأمر، و لكنّه قال «اقترب للناس حسابهم»، فالتذكير بالحساب، بالمحاكمة، بالمصائر الأبدية التي ينتهون إليها، يحمل أهمّية خاصّة، لأنّه ببساطة يذكر الآخرين بأنّهم أمام عملية محاسبة.

ليس هنا فحسب، بل أنّ النصّ ذكر بأنّ هؤلاء الغافلين المعرضين قد (استمعوا) إلى القرآن، أي أنّهم في حالة وعي بما ينبغي أن يمارسوه من الطاعة، و لكنّهم – مع ذلك – يلعبون، و يلهون قلوبهم بأشياء أُخرىٰ غير القرآن، غير الإسلام غير قيام الساعة، غـير المحاسبة... إلخ.

إذن : كم تبدو لنا هاتان الاستعارتان (اللعب) و (لهوالقلب) من الأهـمّية بـمكان، حينما نجدهما قد جاءتا في السياق الذي حدّثناك عنه؟

و الآن : لنعرض إلى دلالاتهما.

الاستعارة الأولى قد خلعت على مفهوم الإعراض و الغفلة، طابع (اللعب).

إن (اللعب) في حدّ ذاته يتنافى مع جدّية الحياة بالنسبة إلى الراشدين، حتّى بمعزل عن التفكير العبادي، فالطفل ـ في سنواته السبع الأولىٰ ـ يُسمح له باللعب، لأنّ طـبيعة مرحلته النمائية لا تسمح له بالجدّية، و لذلك يتّجه إلى اللعب. و لكنّه، حتّى في مرحلته الطفولية الثانية، أي السنوات السبع التي تليها، مرشّح للتعامل الجدّي مع الحياة. و أمّا ما بعدها ـ أي المرحلة الراشدة ـ فتتمحض للحياة الجدّية تماماً.

١– الأنبياء / ١.

هذا التحديد لمراحل العمر و علاقتها باللعب و الجدّية لا ينحصر في التوصيات الإسلامية فحسب، بل إنّ الاتجاهات التي تعنى بعلم نفس الطفل أو علم النفس العام تؤكد بدورها ما ذكرناه من الحقائق. و إذا كان الأمر كذلك، فإنَّ (اللعب) في المرحلة الراشدة يُعدّ مؤشراً على تخلّف الشخصية و فشلها في مواجهة الحياة.

و الآن حين ننقل هذه الحقائق من صعيدها الواقعي إلى صعيد الفنّ، أي إلى صعيد الاستعارتين اللتين نتحدّث عنهما (اللعب و اللهو)، حين ننقلها إلى صعيد الفنّ نجد أنَّ اللعب يشكّل – عبر هذه الاستعارة ـ سلوكاً متخلّفاً و فاشلاً بالنسبة إلى الشخصية الغافلة عن ذكراللّه، المعرضة عن التفكير باليوم الآخر، و هل ثمّة تخلّف عن إدراك الحقائق أكثر من الإعراض عن مبادىء اللّه تعالى، مع أنّ الناس يستمعون إلى القرآن (ما يأتيهم من ذكر من ربّهم محدث الا استمعوه)، و مع أنّهم يستمعون، و مع أنّهم ذُكِّروا باقتراب حسابهم، مع ذلك كلّه (يلعبون).

إذن : جاء (اللعب) هنا استعارة بالغة الامتاع، من حيث كونها ترمز إلى عدم جدّية الإنسان، ترمز إلى ممارسة (اللعب) المعبّر عن ارتداد الإنسان إلى طفولته الأولى، طفولته التي لا تقترن بالوعي. هذا عن الاستعارة المرتبطة باللعب.

و أمّا الحديث عن السمات الفنّية للاستعارة الأُخرى (لاهية قلوبهم)؟

فنتحدث عنه بهذا النحو :

إنَّ (اللهو) غير (اللعب) بطبيعة الحال، فالقرآن – و هو يعنى بالدقّة اللغوية المعجزة – حينما يستخدم (اللهو) و يقرنه مع غيره إنّما يهب هذه العبارة دلالة خاصّة تفترق عن الدلالة التي تتضمّنها عبارة (اللعب).

إنّ اللهو يعني : كلّ ما يشغل الإنسان عن الممارسة الجدّية في التعامل، إنّه أشمل من اللعب، بمعنىٰ أنّ اللعب جزء من اللهو، الجزء الواضح تماماً.

و أمّا اللهو فله مفردات متنوعة، فالغناء مثلاً لهو ، و القمار لهو، كذلك أيّة ممارسةٍ غير جدّيةٍ تظلّ مندرجةً ضمن (اللهو). و اذا كانت أمثلة هذه الممارسات تقترن بما هو (محرّم) في التشريع الإسلامي أو تقترن بما هو سمة في اضطراب الشخصية، في لغة علم النفس

المَرَضيّ، فإنَّ سواها من الممارسات المندرجة ضمن اللهو من الممكن ألّا تقترن بما هو محرّم أو سمة خطيرة في اضطراب الشخصية كجمع المال مثلاً، إلّا أنّه، أي جمع المال أو العناية بمتاع الدنيا، يظلّ مندرجاً ضمن (اللهو) أيضاً لماذا؟ لأنّه ممارسة تشغل الإنسان عن النظر بجديّة إلى الحياة.

الغناء مثلاً يقسّي القلب، و يجعله متخنّثاً لا يعنىٰ بالهموم الإنسانية، فهو لهوٌ يقترن بغيبوبة الحسّ الإنساني، القمار مثلاً يتسبّب في بروز النزعة العدوانية لدىٰ الإنسان حيث تنصبّ اهتمامات الشخص المقامر على كسب الربح لذاته، لنفسه و هو ما يستتلي نزوعاً عدوانياً نحو الغير لا بتزاز ما لديه، إنّه لهو يقترن بغيبوبة الحسّ الإنساني أيضاً.

جمع المال أيضاً كذلك العناية بزينة الحياة الدنيا، كلّها تُعدّ من اللهو لماذا؟ لأنّها أيضاً حومان على الذات و محاولة إشباعها دون الالتفات إلى الآخرين. و هذا ما يقترن بغيبوبة الحسّ الإنساني أيضاً.

إذن : كلّ أشكال اللهو تتسبّب في غيبوبة الحسّ الإنساني، و إذا كان الأمر كذلك، فهذا يعني، فضلاً عن كونه أي اللهو يظل بمنأىً عن كلٍّ ما هو انساني، إنما هو ممارسة غير جدّية مع الحياة التي تتطلّب تعاوناً بين الأفراد و الجماعات الإنسانية.

و الآن لننقل هذه الحقائق إلى لغة الاستعارة التي تقول (لاهية قلوبهم)، فماذا نجد؟

نلفت نظرك أوّلاً إلى أنّ النصّ لم يقل بأنّهم (لاهون) كما قال عن صفة اللعب بأنّهم (يلعبون). أي لم يخلع صفة اللهو على السلوك الخارجي للشخصية، بل خلعها على (القلب) فقال (لاهية قلوبهم). إنّه لم يخلع صفة (اللعب) على (القلب) و لكنّه خلع صفة (اللهو) على القلب، فما هو السرّ الفنيّ في ذلك؟

في تصوّرنا أو تذوّقنا الفنيّ الصرف، أنَّ (اللاعب) و هو مشغول باللعب، حينئذٍ فإنّ (قلبه) لمنصرف عن التفكير بغير اللعب.

بكلمةٍ جديدة : إنَّ النصّ القرآني الكريم حينما قرن اللعب باللهو إنّما صنع ذلك، فلأنّ العلاقة السببية بين اللعب و لهو القلب، تظلّ من الوضوح بمكان. كالراقص و القافز أو العابث بهذه الأداة أو تلك يصبّ اهتمامه على العمليات المرتبطة بلعبه، و حينئذٍ فإنَّ قلبه

لينصرف عمّا سوى اللعب و يتركّز اهتمامه في اللعب. كذلك المنحرفون عن مبادىء اللّه تعالى، إنّهم مشغولون باللعب، و لذلك قال النصّ عنهم «ما يأتيهم من ذكرٍ من ربّهم محدث إلّا استمعوه و هم يلعبون»، و بما أنّهم مشغولون باللعب، فإنّ قلوبهم حينئذٍ منصرفة عن غيره. إنّها تتلهّى باللعب، و إذا كان اللهو بالغناء أو القمار أو جمع المال أو زينة الحياة الدنيا، تشكّل ممارسة تصرف قلوبهم عن سوى ذلك، فالأمر نفسه بالنسبة إلى المنحرفين عن مبادىء الله تعالى، إنَّ اللعب يصرف قلوبهم عن الاهتمام بشيء غير اللعب، إنّ قلوبهم لاهية بممارسة اللعب.

إذن: أمكنك أن تتبيّن السرّ الفنّي وراء هاتين الاستعارتين اللتين خلعتا طابع اللعب و لهو القلب على سلوك المنحرفين عن مبادىء الله تعالى، حيث لحظت علاقة أحدهما بالآخر، و حيث لحظت علاقة ذلك بالمفهومات التي طرحها النصّ عن اقتراب قيام الساعة و حساب الناس، و علاقة ذلك بإعراضهم وغفلتهم، ثمَّ علاقة هذا الإعراض و هذه الغفلة بمفهومي (اللعب) و (اللهو) و صياغة ذلك في صورٍ استعارية ممتعة.

قال تعالى: **﴿وكَمْ قَصَمنا من قرية كانت ظالمةً و أنشأنا بعدها قوماً آخرين * فلمّا أحسّوا بأسنا إذا هم منها يركضون * لا تركُضُوا وارجعوا إلى ما أُتْرِفْتُمْ فيه و مساكنكم لعلكم تُسألون * قالوا يا ويلنا إنّا كنّا ظالمين * فما زالت تلك دعواهم حتّى جعلناهم حصيداً خامدين * و ما خلقنا السماء و الأرضَ و ما بَيْنَهما لاعبين * لو أردنا أن نتّخذ لهواً لاتّخذناه من لَدُنّا إنْ كنّا فاعلين * بل نقذف بالحقِّ على الباطل فَيَدمغُه فإذا هو زاهق و لكم الويل ممّا تصفون﴾**[1]

إنّ هذا النصّ - و قد تضمّن عدّة آياتٍ كما هو ملاحظ - ينطوي علىٰ عددٍ من الاستعارات الممتعة التي تحوم على موضوع محدّد هو إبادة إحدىٰ المجتمعات، و لكنّك

١- الأنبياء / ١١ - ١٨.

تلاحظ أيضاً أنّ النصّ يتضمّن عدداً من الآيات التي تحوم على موضوع آخر هو ظهور الحقّ و زهوق الباطل، حيث يرتبط عضوياً بالموضوع السابق الذي يحوم على أحد تجسّدات الحقّ و ذهاب الباطل، أي : إعلاء كلمة اللّه تعالى و هلاك المنحرفين.

إنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه ليس هو ملاحظة العنصر الصوري، المتمثل في عددٍ من الاستعارات فحسب، بل ملاحظة الرابط العضوي بين هذه الاستعارات و بين ما تقدّم وتأخّر عنها من العنصر الصوري أيضاً، حتّى يتبيّن لك مدىٰ الإحكام الفنّي في صياغة الصور.

و لعلّك تتذكّر (في موقعٍ سابق) عندما حدّثناك عن مستهلّ هذه السورة (سورة الأنبياء)، أنّ آياتها الاولى حفلت بجملةٍ من الاستعارات التي كان أبرزها متمثلاً في الاستعارتين اللتين تشيران إلى ظاهرتي (اللعب) و (اللهو) فيما يتّسم بها سلوك المنحرفين. و ها هو النصّ القرآني الكريم، يواجهك بنفس هاتين الاستعارتين في ختام المقطع الصوري الذي نتحدث عنه الآن.

هناك في مستهلّ السورة قال النصّ : (ما يأتيهم من ذكر من ربّهم محدثٍ إلّا استمعوه و هم يلعبون لاهية قلوبهم.)، و ها هو في المقطع الحالي يواجهنا النصّ بقوله تعالى : (و ما خلقنا السماء و الأرض و ما بينهما لاعبين لو أردنا أن نتخذ لهواً لاتخذناه...).

إنّك لو دقّقت النظر هنا لوجدت أنّ استعارتي اللعب و اللهو تتكرّران، و لكن في سياق مختلفٍ بطبيعة الحال، إلّا أنّه سياق مشحون بإمتاع الفن، سياق التضادّ و التقابل بين الأشياء، بين ما هو إثبات و بين ما هو نفي. فهناك - في مستهلّ السورة - (أثبت) سِمتي اللعب و اللهو لدىٰ المنحرفين. و هنا - في المقطع الحالي - نفىٰ السمتين المتقدمتين، نفاهما عن ظاهرة خلق السماوات و الأرض، ليشير إلى جدّية الخلق و ما ينطوي عليه من المهمّة العبادية التي أوكلت إلى الإنسان.

المهمّ أنّ هذا الربط بين الاستعارتين، سيتّضح بجلاء أكثر عندما نتابع الآن الحديث عن الاستعارات الجديدة التي حفل بها هذا المقطع القرآني الكريم.

أوّل ما نواجهه من الاستعارات هي الاستعارة القائلة (و كم قصمنا من قرية)، و من

الواضح أنَّ المقصود من هذه الاستعارة هو هلاك المنحرفين. إلّا أنّ النصّ عبّر عن المنحرفين من خلال المدينة التي يسكنونها، و عبّر العنصر الاستعاري ـ الذي نلفت نظرك إليه - عن هلاك أهلها بعبارة (قصمنا).

إنّ (القصم) هو الكسر لشيء مادّي مثل كسرالعظم مثلاً أو الخشب و نحو ذلك. ولعلّك تلاحظ في مواقع قرآنية أخرى، أنَّ النصَّ عبّر عن هلاك المنحرفين بعباراتٍ حقيقية هي عبارة الهلاك مثل (و كم أهلكنا). و لكنّه هنا استخدم عبارةً صورةً هي (قصمنا)، و حينئذٍ لابدّ أن ينطوي مثل هذا الاختلاف في العبارات على سرّ فنيّ، مادُمنا نعلم جميعاً أنّ القرآن الكريم دقيق في استخدام العبارة بنحو إعجازي خلافاً لما نلحظه في تعبيراتنا البشرية.

ترىٰ ما هو هذا السرّ الفنيّ في استخدام النصّ لعبارة (قصمنا)؟ و من ثمّ ما هي الدلالات الفنّية لمثل هذه الاستعارة الممتعة؟ في احتمالنا الفنيّ الصرف، أنَّ استعارة (القصم) للقرية الظالمة يظلّ مرتبطاً بالاستعارتين اللتين استهلّت السورة بهما، حيث قلنا: إنّ هناك ترابطاً عضوياً بين العنصر الصوري في هذا المقطع و بين المقطع الاستهلالي.

إنّ ظاهرتي (اللعب) و (اللهو) اللتين ركّز عليهما النصّ بالنسبة إلى سلوك المنحرفين تجسّدان القمّة من السلوك العابث الذي لا يضع أيّ اعتبارٍ لجديّة الحياة، إنّهما تجسدان القمّة بين السلوك الباحث عن الإشباع و المتعة و التسلية، و حينئذٍ فإنَّ الجزاء المترتّب على مثل هذا السلوك اللاعب و اللهوي لابدَّ أن يتناسب مع السلوك المذكور، فالقصم أو الكسر للشيء هو تعطيله عن العمل أو الفائدة، فعندما تكسر صنماً أو خشبة لهوٍ أو إناء أو جهازاً للإذاعة أو التلفزة مثلاً، حينئذٍ ستعطّله عن العمل.

كذلك، حينما تخلع هذه الصفة المادّية للشيء على صفة بشرية هي الإمتاع و اللهو، حينئذٍ فإنّك تعطّل هذا اللعب و اللهو من الاستمرارية.

طبيعياً، كان يمكن أن يُعبّر عن ذلك بعبارات أشدّ تعطيلاً للشيء كما لو افترضنا أنَّ جهازاً من الأجهزة قد تحوّل إلى هباء منثور بدلاً من انكساره، و هذا كما لو قال «و كم أهلكنا»، إلّا أنّ النكتة هنا في الأجهزة أنّ تعطيلها - و ليس إبادتها - هو المناسب لطبيعة

الجهاز، و كذلك اللعب و اللهو، فالمناسب لهما هو : التوقّف عن استمراريتهما من خلال تعطيل أجهزتهما، و هذا ما يتمثّل في عملية الكسر أو القصم، بحيث يبقىٰ أثرهما المكسور أو المعطّل أمام البصر، فتزيد من الألم النفسي لدىٰ صاحبه عبر مشاهدته للأجهزة المعطّلة.

و هذا فيما يتّصل بالاستعارة الأولىٰ.

و أمّا الاستعارة الأخرى، و هي (الركض)، فنتحدث، عنها بهذا النحو، إنّك لتلاحظ، بأنَّ النصّ القرآني الكريم استخدم عبارة (الركض) بدلاً من عبارات (العدو) و (الفرار) أو (الهروب) مثلاً. إنّ (العدو) حينما يتمّ بسرعة فائقة فإنّه ليختلف عمّا لو تمّ بسرعة عادية مثلاً، و الركض عادةً يستخدم في مجالات عادية من جانب و في مجالات تتّصل باللعب و اللهو من جانب آخر. لذلك، فإنَّ الاحتمال الفنّي في استخدام (الركض) بدلاً من غيره، إنّما يُنظر إلى جانبه اللهوي.

و لعلّك تجد في مواضع قرآنية أُخرىٰ، أنّ العدو أو الركض لا يستخدمان في سياق الخوف من الهلاك، بل يستخدم غيرهما من عبارات (الفرار) و (الهروب)، حتّى أنّ كلماتِ الفرار و الهروب قد استخدمت «مجازياً» مثل ﴿قل إنّ الموت الذي تفرّون منه﴾ [1] و مثل ﴿لو اطّلعت عليهم لولّيت منهم فرارا﴾ [2]، و هذا التعبير المجازي أو الصوري للفرار من الموت أو الهيئة الجسمية للشخص يعكس التعبير الحقيقي للهروب أو الفرار من الشيء، كالهروب من ساحة المعركة مثلاً.

لذلك، فإنَّ النصّ القرآني الكريم حينما يستخدم عبارة (الركض) بدلاً من الفرار أو الهروب، مع أنّه في سياق التعبير عن حقائق واقعية، هي الهروب من الموت المتمثّل في الريح أو الصيحة أو السيف، في حالة انسياقنا مع بعضِ النصوص المفسّرة إلى أنّ هذه القرية قد تسلّط عليها جيش من الخارج، و عمل منهم السيف حتّى انهزموا من المدينة.

و أيّاً كان الأمر، فإنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه أنّ النصّ قد استخدم عبارة (الركض) في

١- الجمعة / ٨.

٢- الكهف / ١٨.

سياق يتطلّب عادةً عبارات أخرىٰ كالهروب و الفرار و الانهزام... إلخ. و لكن النصّ قد استخدم (الركض) هنا، في سياق آخر هو السياق المتجانس مع سلوك المنحرفين، سلوك اللعب و اللهو، فاستخدم عبارة تتناسب مع السلوك المذكور، و هي (الركض) بصفته نمطاً من اللعب و اللهو.

يدلّنا على ذلك، التعقيب الذي تلاحظه على هذه الظاهرة، حيث قال النصّ (لا تركضوا و ارجعوا إلى ما أُترفتم فيه). المطالبة بعدم الركض، و المطالبة بالرجوع إلى البيوت إنّما هي (سخرية) منهم، لأنَّ الهارب من الموت لا يمكنه أن يتوقّف عن الفرار و لا يمكنه أن يُترف في بيته الذي يرجع إليه مادام الموت يحتجزه عن ذلك.

و من الواضح، أنّ «السخرية» تتناسب، بصفتها جزاءاً يترتّب على سلوك المنحرفين، مع سلوكهم القائم على اللعب و اللهو.

إذن : كم يكون من المدهش فنّياً أنْ نجد أنّ استخدام عبارة (الركض) و اقترانها بعنصر (السخرية)، ينطوي على سرّ فنيّ هو : تجانس ذلك مع السياق الذي وردت فيه هذه الصورة، من حيث صلتها بما تقدّمها من الاستعارات، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

و نحدّثك الآن عن الاستعارات الأُخرىٰ التي وردت في هذا المقطع.

الاستعارة تقول : (فما زالت دعواهم حتّى جعلناهم حصيداً خامدين). الحصيد هو من حصادِ الشيء (الزرع)، و (الخمود) هو من انطفاء النار. و ما يعنينا من ذلك هو : نقل هذه العبارات من دلالتها اللغوية إلى دلالتها الاستعارية.

و لكنّنا نلفت نظرك قبل ذلك، إلى الاستعارة التي انتهينا منها، في موقع سابق، هي : أنّ النصّ حينما أراد أن يصوغ تعبيراً عن هلاك المنحرفين، أي القرية الظالمة، في قوله تعالى (و كم قصمنا من قرية) استعار للهلاك سمة (القصم)، و هو كسر الشيء، و قلنا في حينه : إنّ السياق الفنيّ هو الّذي فرض مثل هذه الاستعارة، لأنّ النصّ كان في صدد قومٍ (ما يأتيهم من ذكرٍ من ربّهم محدث الّا استمعوه و هم يلعبون لاهية قلوبهم...)

أي : في صدد قوم شعارهم اللعب و اللهو، فجاء الجزاء الدنيوي متجانساً مع سلوكهم، لأنَّ جهاز اللعب يتناسب، في حالة إزالته، مع عملية (الكسر)، فإذا كُسر الجهاز،

تلاشت و انتفت فاعليته.

هذا ما لحظناه في الاستعارة السابقة التي أرادت أنْ تعبّر عن هلاك القوم. أمّا الآن – في الاستعارة التي نحدّثك عنها حالياً، و هو قوله تعالى :(فمازالت تلك دعواهم حتّى جعلناهم حصيداً خامدين) – نجد أنّ التعبير عن هلاك القوم قد اتخذ طابعاً آخر، قد استند إلى استعارة جديدة هي : حصاد الشيء و خموده. حصاد الزرع و خمود النار، بينا جاءت الاستعارة السابقة عليها ذات طابع هو (الكسر). ترىٰ ما هو السرّ الفنّي في هذه الاستعارة الجديدة، مع أنّها تتناول موضوع الهلاك ذاته؟

لنلاحظ أوّلاً : السياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة إنَّ المنحرفين كانوا يردّدون الدلالة الآتية (يا ويلنا إنّا كنّا ظالمين)، و هذا يعني أنّهم قد اعترفوا بانحرافهم، ثمّ أنّهم قد استمرّوا على ترديد المقولة المذكورة (فمازالت تلك دعواهم)، و لكن ماذا تعني هذه المقولة ممّا يعني ترديدها باستمرارية ؟ لقد كان ترديدهم للمقولة المذكورة بعد مشاهدتهم نزول العذاب عليهم (فلمّا أحسّوا بأسنا إذا هم منها يركضون)، فهم بعد رؤيتهم العذاب و هربهم منه، بدأوا يردّدون (يا ويلنا إنّا كنا ظالمين).

من هنا ينبغي ملاحظة هذا السياق و هو مشاهدة العذاب، الهروب منه، ثمّ ماذكرناه، في الموضع السابق، من السخرية بهم «لا تركضوا و ارجعوا إلى ما أترفتم فيه و مساكنكم لعلّكم تُسألون). و هذه السخرية من الممكن أن تكون مجازية، أي : أن النصّ عقّب على هرب هؤلاء بالسخرية منهم دون أن ينعكس ذلك على وعيهم، بل الأمر يرتبط بالمتلقّي، و من الممكن أن يكون ذلك إلهاماً داخلياً يتحسّسونه، و هذا كمن يشاهد جزاء عمله و هو نادم على ممارسته فيتحدّث مع نفسه موبّخاً إيّاها، و من الممكن أنْ يكون ذلك من الملائكة أنفسهم، حيث تذكر بعض النصوص المفسّرة، أنَّ هؤلاء المنحرفين عندما رأو العذاب هربوا منه، إلّا أنّ الملائكة أرجعتهم إلى مساكنهم.

كلّ هذه الاحتمالات الفنّية ممكنة، و هي ممّا تضفي مزيداً من الجمال و الحيوية على النصّ. إلّا أنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو أنّ هذا السياق المحفوف بعملية مشاهدة العذاب، و الهروب، بالسخرية و التقريع، و من ثمّ ترديدهم (يا ويلنا إنّا كنّا ظالمين)، إنّما

يستهدف التركيز على دلالة خاصّة هي : أنّ الندم أو الإقرار بالظلم، لا ينفع صاحبه، نظراً لكونه قد جاء في لحظة اليأس و انطفاء الحياة، أيْ عند مواجهة الموت، و هو أمر لا يكشف عن الإخلاص في السلوك، لأنَّ الإخلاص ينبغي أنْ يتحقّق في تجربة الحياة الاستمرارية، حيث تتطلّب مصارعة هوىٰ النفس.

و إذا كان الأمر كذلك، فإنَّ العذاب لا محالة يقع عليهم، و لابدّ حينئذٍ من أنْ تستعار له – أي الهلاك – ما يتناسب و حتميته من جانب، و ما يتناسب مع نمط سلوكهم من جانب آخر. و هو أمرٌ سنجده في الاستعارة القائلة (و ما زالت تلك دعواهم حتّى جعلناهم حصيداً خامدين).

إذن : لنحلل هذه الاستعارة الممتعة.

إنَّ حتمية الجزاء بالنسبة إلى أولئك المنحرفين تفرض ضرورتها، مادام المنحرفون لاعبين لاهين، و هذا ما ناسبه الجزاء القائل «و كم قصمنا من قرية كانت ظالمة»..لكن بما أنَّ المنحرفين قد أقرّوا – من جانب – بأنّهم ظالمون، و استمرّوا في دعواهم المذكورة، حينئذٍ فإنَّ طابعي اللعب و اللهو قد انتفيا هنا، حيث لا ضرورة فنّية لأن ترسم مصائرهم بصفة (القصم) المناسبة للعب و اللهو، بل يجيء الآن الدور المناسب لمصائرهم، في حالة رؤيتهم الناس و إقرارهم بظلمهم و استمرارهم في ترديد المقولة المذكورة (يا ويلنا انا كنا ظالمين).

هنا ندعك تتبيّن بنفسك أهمّية هذه العبارة القائلة (يا ويلنا)، إنّ (يا ويلنا) تتضمّن أحاسيس مدوّية معبّرة عن أشدِّ حالاتِ الهول و الخوف و الشدّة... إلخ. و حينئذٍ نتوقّع – من الزاوية الفنّية – أن تجيء الاستعارة ذات مضمونات متناسبة مع عبارة (يا ويلنا) ولذلك جاءت الاستعارة التي وصفت مصائرهم بأنّها محصودة و بأنّها خامدة، فما زالت تلك دعواهم حتى جعلناهم حصيداً خامدين.

فالحصاد و الخمود يؤشران إلى شيء (معدوم)، و ليس إلى شيء (مكسور أو معطل). فالقصم هو تعطيل للشيء، في الاستعارة القائلة : «و كم قصمنا». أمّا الحصد و الخمود فهما (إعدام) للشيء كما هو واضح. و الإعدام يتناسب هولُه مع هول العبارة القائلة (يا

ويلنا) كما كان القصم متناسباً مع اللعب و اللهو.

و الآن، إذا أدركنا المسوّغ الفنيّ للاستعارة التي خلعت طابعي الحصد و الخمود على مصائر المنحرفين، حينئذٍ يتعيّن علينا، أنْ نحلّل مضمونات هاتين الاستعارتين، لنتبيّن مدىٰ تعبيرهما عن الشيء المعدوم.

أوّل ما يُلفت نظرنا في هاتين الاستعارتين، أنّ إحداهما تعبّر عن مصائر المنحرفين بكونها (محصودة)، و الأُخرىٰ تعبّر عنها بكونها (خامدة). فما هو سرّ هذا الفارق بين الاستعارتين؟ و هل أنّ إحداهما تستغني عن الأُخرى أم لا؟

عملية (الحصد) تتّصل بالزرع ـ كما هو واضح ـ و عملية (الخمود) تتّصل بالنار، كما هو واضح أيضاً. ألا يمكنك أن تستخلص من هاتين الاستعارتين للزرع و النار، أنَّ نوعية الجزاء أو الموت كانت ذات شكلين، كما لو افترضنا أنّ الريح أو الحجارة قد تسبّبت في تمزيق أجسادهم من جانبٍ و في إخمادهم أنفاسهم من جانب آخر. النصوص المفسّرة لا تشير إلى هذه الدلالة التي نلحظها بالنسبة لأقوام بائدة تعرّضت لأمثلة هذا الجزاء بقدر ما تشير إلى أنّ هلاك هؤلاء المنحرفين إنّما تمّ بالسيف من قبل دولة أُخرىٰ، و تشير بعضها الآخر إلى أنّ هذه الدولة قتلت قسماً منهم، و سبت قسماً آخر، و نكّلت بقسم ثالث، و هرب الباقون، إلّا أنّ الملائكة أرجعتهم إلى مساكنهم. طبيعياً أنّ هذا التفسير يتناسب مع ما ورد من عنصر السخرية بهؤلاء المنحرفين «لا تركُضُوا و ارجعوا إلى ما أُترفتم فيه و مساكنكُم لعلّكم تُسألون).

و إذا كان الأمر كذلك، ألا يمكنك أن تستخلص بأنّ الحالة (قبل الهروب) تجسّد عملية (الحصيد)، و الحالة الثانية (بعد الرجوع) تجسّد عملية (الخمود)؟ ألا يمكنك أنْ تستخلص هذه الدلالة إذا أخذت بنظر الاعتبار أنَّ حصد الزرع لا يعني استئصاله كاملاً، وأنّ خمود اللهب يعني : زوال الشيء.

و بكلمة أُخرى، أنّ القوم في الحالة الأولى لم يهلكوا بأجمعهم، بل حُصد قسمٌ منهم، و في الحالة الثانية أُزيلوا تماماً.

لكن : لا يزال هنا التساؤل قائماً : لماذا لا يعبّر عن الحالة الأولى بحصد الزرع، و في

الثانية باستئصال الزرع؟

في تصوّرنا، أنّ النصّ القرآني الكريم، من المحتمل أنّه يستهدف الإشارة بـ(الحصد) إلى مظهرهم الخارجي المتمثّل في كونهم قد انتشروا و تكدّسوا على وجه الأرض أشلاء وجثثاً، كما هو طابع الحصيد.

و أمّا الإشارة إلى (خمودهم) فتعني الموت و ذهاب الأنفاس منهم تماماً، حيث إنّ الاستئصال وحده بالرغم من كونه (مؤشراً) إلى الموت، و لكنّه يحتفظ بـالزرع المـيّت، بخلاف (خمود) الشيء، حيث يؤشر إلى زواله و انعدام أثره تماماً.

إذن : أمكننا أن نتبيّن جانباً من الأسرار الفنّية للعنصر الاستعاري المذكور، بـالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

بقي أن نحدّثك عن الاستعارة الأخيرة في هذا المقطع القرآني وصلتها بالاستعارة السابقة، استعارة اللعب و اللهو، بالنسبة إلى المنحرفين.

يقول النصّ ﴿و ما خلقنا السماء و الأرض و ما بينهما لاعبين * لو أردنا أن نتّخذ لَهْواً لاتّخذناه من لَدُنّا إنْ كنّا فاعلين * بل نَقْذِفُ بالحقِّ على الباطل فَيَدمَغهُ فإذا هو زاهـق ولكم الويل ممّا تصفون﴾ [1]

الاستعارات التي نحدّثك عنها الآن هي الاستعارات التي وردت في الآية المباركة الأخيرة، و هي «بل نقذف بالحقّ على الباطل فيدمغه فإذا هو زاهق».

لكن، ينبغي أنْ تضع في ذهنك أنّ هذه الاستعارات تظلّ على صلة بما تقدّمها، و هي قوله تعالى (و ما خلقنا السماء و الأرض و ما بينهما لاعبين لو أردنا أن نتخذ لهواً) أي أنّ (اللعب و اللهو) اللذين نفاهما القرآن الكريم عن عملية خـلق السـماء و الأرض و مـا بينهما، يظلّان على صلة بالاستعارات التي نحدّثك عنها الآن، و تظلّ على صلة بمقدّمة السورة (الأنبياء) التي أثبتت أنّ المنحرفين تطبعهم سمتا اللعب و اللهو «ما يأتيهم من ذكر من ربّهم مُحْدَثٍ الّا استمعوه و هم يلعبون».

هذا يعني أنّ اللعب و اللهو – و هما استعارتان حدثناك عنهما سابقا ـ تظلّان على

١ـ الأنبياء/ ١٦ ـ ١٨.

صلة بالاستعارات التي نعتزم لفت نظرك إليها، و هي : بل نقذف بالحقّ على الباطل فيدمغه فإذا هو زاهق.

ترىٰ : ما هي هذه الاستعارات أوّلاً، ثمّ ما هي دلالاتها؟

الاستعارات هي : القذف، بالنسبة للحقّ على الباطل، ثمّ (الزهوق) بالنسبة للباطل، ثمَّ (الدمغ) بالنسبة للحق قبال الباطل. بكلمة أشدّ وضوحاً، أنَّ النصّ يريد أن يقول : إنَّ الحقّ ينتصر على الباطل و يزيله، و لكنّه استعار لهذه الدلالة ثلاثَ صور فنّية هي أنّ الحقّ يقذف على الباطل، و أنّ الحقّ يدمغ الباطل، و أنّ الباطل يزهق.

فالقذف و الدمغ و الزهوق هي الصور الفنّية الثلاث التي استعارها النصّ القرآني بالنسبة إلى الحقّ و انتصاره على الباطل. بالنسبة إلى الايمان و انتصاره على الكفر، بالنسبة إلى الإسلام و انتصاره على سائر المذاهب.

و الآن نبدأ بتحليل هذه الاستعارات الممتعة.

و نقف مع الاستعارة الأولى : (بل نقذف بالحقّ على الباطل). إنَّ (القذف) معناه (رمي) الشيء، و عملية الرمي تقترن بأشكال متنوعة، من حيث الهدف الكامن وراءه، فقد ترمي سهماً لتصيب به العدوّ مثلاً، و قد ترمي بحزمة ضوء لتنير بها الظلام. إلّا أنَّ (القذف) يظلّ في الواقع مستوىً خاصّاً من مستويات الرمي. بمعنى أنَّ الرمي قد يتمّ عبر مسافة طويلة، و قد يتمّ عبر مسافة قصيرة من حيث إنّ عمليّة (القذف) تتّسم بكونها عملية رمي قصيرة، خاطفة، سريعة.

هذه السمات : القصر، السرعة، الخطف، مقابل ما هو طويل و بطيء، و متأنٍ، لها دلالتها في هذه الاستعارة التي نتحدّث عنها.

فالنصّ القرآني الكريم يريد أن يقول : إنَّ اللّه تعالى يجعل الحقّ منتصراً على الباطل. لكن : كيف ذلك؟ هل أنَّ عملية الانتصار ذات طابع عسكري بحيث يتطلّب زمناً و حركةً و قتالاً بالأسلحة المادّية المختلفة، أم أنَّ المقصود من ذلك هو النصر المعنوي، أي : أنَّ الحقّ، بما يتضمّنه من براهين و حجج واضحة، ينتصر على الباطل، حيث أنَّ النفس البشرية تعي الحقّ و تميّزه عن الباطل دون أدنىٰ شكّ.

إنّ هذا المعنىٰ الأخير للانتصار يتناسب تماماً مع الاستعارة القائلة بأنَّ اللّه تعالى يقذف بالحقّ على الباطل. فأنت حينما تقذف بشعلة من نار مثلاً وسط الظلام، فإنّ الظلام سيتبدّد دون أدنى شكّ. و كذلك الحقّ، فحينما يقذف الحقّ حزمةً من النور وسط ظلام الباطل، فإنَّ ظلام الباطل سيتبدّد لا محالة.

و المهمّ أنّ النكتة الفنّية هنا هي أنَّ قذف الشعلة من النار أو الحزمة من الضوء، تتمّ من خلال عملية خاطفة سريعة، و تتمّ عبر مسافة قصيرة جدّاً هي في متناول يد الإنسان، ذي الموقع الذي يضمّ الرامي أو القاذف. لذلك، فإنّ الاستعارة التي تقول (بل نقذف بـالحقّ على الباطل) تعني أنّ الحقّ بمجرّد أن يعيد الإنسان، حينئذٍ يـتقبّله و يـمسح الأفكـار الباطلة منه. إنّه -أي الحقّ- ذوفاعلية ضخمة بحيث يفرض وجوده سريعاً على نحو ما تتسم به سرعة الضوء و هو يخترق الظلام.

و هذا بالنسبة إلى فاعلية الحقّ و سرعته في إنارة الدرب. و لكن ماذا عن الباطل؟ هل سـيتبدّد بنفس السرعة؟ هل سيحتفظ ببقاياه هنا و هناك؟ هل يمكنه أن يعود ثانيةً من جديد؟

هذا ما تتكفّل به الاستعارة الثانية، و هي قوله تعالى (فيدمغه)، أي أنّ الحقّ عندما يُقذف على (الباطل) فحينئذٍ يُدمغ الباطل.

فماذا تعني هذه الاستعارة الجديدة؟

إنَّ (الدمغ) يعني إصابة دماغ الإنسان بالضربة، أيْ أنَّ ضربك لرأس أحدهم بـاليد مثلاً، يعني الإصابة لأشدّ الأعضاء فاعليةً و هو دماغ الإنسان. و حينما يُـضرب أحـد الأشخاص رأسه، بغض النظر عن قوّة أو خفّة الضربة، حينئذٍ تُصبح مثل هذه الضربة -في الاستخدام اليومي للكلمات- رمزاً أو كنايةً عن تفاهة شخصية المضروب حتّى لكأنّها تعبير صامت يؤشّر إلى كونه -أي المضروب- لا خير فيه على سبيل المثال.

و الآن إذا نقلنا هذه الحقيقة إلى الباطل، و سمحنا لأنفسنا بأنْ نخلع على الباطل سمة (الشخصية) حينئذٍ فإنَّ الاستعارة تقول: إنَّ شخصية الحقّ «دمغت» الباطل، إنّها أهوت عليه بالضربة، محسسة إيّاه بتفاهة ذاته.

و نتيجة ذلك، أنّ الباطل سوف ينسحق سريعاً و تنطفىء شخصيته، ساحباً ذيـول الخزي و الحطّة و التفاهة... إنّه دُمِغ، قد انكسر فلا شخصية له.

لكن : لا نزال نتساءل أنّ الباطل و قد انكسر و تفهت شخصيته، هل يظلّ مستمرّاً في كينونيته؟ هل يظلّ حيّاً يتنفّس أم أنّه سيلفظ أنفاسه من الضربة مثلاً؟

هذا ما تضطلع به الاستعارة الثالثة القائلة : (فاذا هو زاهق)، حيث تحدّد لنا مصير الباطل بعد أن قُذف بالحقّ، و دُمغ به. فماذا تعني هذه الاستعارة الجديدة؟

الاستعارة الجديدة أو الأخيرة تقول عن الباطل (فإذا هو زاهق). الزهوق –كما تعلم – هو التلف و الهلاك. و استعارة الزهوق للنفس من الاستعارات الشائعة كما تعلم أيضاً. وما نعتزم لفت نظرك إليه هو أنَّ النصّ القرآني الكريم قد استعار للباطل (شـخصية) قـد دمغها الحقّ. قد أهوىٰ عليها الحقّ بضربةٍ، و هذه الضربة أو الدمغة ليست عادية، إنّها ضربة ماحقة بحيث استـتلت القضاء نهائياً على شخصية الباطل. إنّها ضربة ترتّب عليها زهوق النفس، نفس الباطل، ضربة ماحقة أماتت شخصية الباطل تماماً.

إذن : كم تبدو هذه الاستعارات الثلاث ممتعةً كلّ الإمتاع، كم نجدها محكمة كـلّ الإحكام، أرأيت إلى العمارة الفنّية التي انتظمت هذه الاستعارات الثلاث؟ أرأيت مـدىٰ جماليتها المتمثلة في ذلك التدرّج الطبيعي للمراحل الثلاث : مرحلة قذف الحقّ بـحزمة ضوئه على الباطل، ثمّ مرحلة زهوق نفسه، بعد تـلقّيه الضـربة المـاحقة؟ أرأيت مـدىٰ الإحكام الفنّي لهذا البناء المدهش و الطريف و الممتع؟

إنّ هذه الصور الاستعارية لا تنحصر جماليتها في تعبيرها المعجز عن الدلالات التي أشرنا إليها، بل تتجاوز ذلك إلى (البناء الهندسي) لصياغتها، البناء العماري الذي يترتّب كلّ جزءٍ منه على الآخر، كلُّ جزءٍ منه يتسبّب عن آخر و يكون سبباً لآخره، فضلاً عمّا أشرنا إليه من البناء العام للمقطع القرآني الذي طـرح مـفهومي (اللـعب و اللـهو) عـند المنحرفين، ثمَّ نفيهما عن خلق السماء و الأرض و ما بينهما، ثمَّ استتباع ذلك أن ينتهي الباطل (و منه اللعب و اللهو) بهذا النموذج من الصياغات الصورية الممتعة بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : **﴿قالوا ءأنت فعلتَ هذا بآلهتنا يا إبراهيم * قال بل فعله كبيرهم هذا فسئلوهم إنْ كانوا ينطقون * فرجعوا إلى أنفسهم فقالوا إنّكم أنتم الظالمون * ثمّ نُكِسوا على رءوسهم لقد علمتَ ما هؤلاء ينطقون﴾** [١].

هذه الآيات تتحدّث عن قوم إبراهيم عليه السلام، حينما حطّمَ أصنامهم، حيث قالوا لهُ : (أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم؟) حينئذٍ أجابهم (بل فعله كبيرهم هذا، فاسألوهم إنْ كانوا ينطقون). هنا، نتوقع أن ينتبه هؤلاء على خطأ تصوراتهم، و أن يعترفوا بكونهم أغبياء ظالمين، فتحاوروا مع أنفسهم و قالوا (إنّكم أنتم الظالمون).

و لكن لابدّ ان يجيبوا إبراهيم عليه السلام على سؤاله، و لابدّ أن يقترن جوابهم بالخجل من تصرفاتهم، حيث انعكس ذلك على سلوكهم الحركي و القولي، و هو ما رسمه النصّ القرآني الكريم عبر الآية التالية (ثم نكسوا على رؤوسهم : لقد علمت ما هؤلاء ينطقون).

ما يعنينا من هذه الآية الكريمة هو : العنصر الصوري فيها، و نعني به : (الرمز) القائل (ثمّ نكسوا على رؤوسهم). و نحسبك على معرفة كاملة بأنَ انتكاس الرأس يرمز إلى الخجل أو الخزي أو الهوان الذي تحسّسه هؤلاء القوم من تصرّفاتهم، أو بالأحرىٰ الهوان الذي تحسّسوه و هم يباغتون سؤال إبراهيم عليه السلام (فأسألوهم إنْ كانوا ينطقون)، إنّه عليه السلام يُطالبهم بأن يسألوا الأصنام عن الشخص الذي هشّمها.

و بما أنّهم على وعي كامل بأنّ هذه الأصنام هي مجرّد أحجار لا تملك قوى إدراكية، حينئذٍ لابدّ أن يتحسسوا بحراجة الموقف، و أن ينكّسوا رؤوسهم خجلاً، و أن يعترفوا قائلين (لقد علمت ما هؤلاء ينطقون). المهم هو نكس الرؤوس بصفته رمزاً نستهدف الآن تحليل دلالاته من الزاوية الفنّية.

إنّ نكس الرأس يعني جعل أسفل الشيء أعلاه. و عملية النكس تحمل دلالات كثيرة، فقد يكون النكس مثلاً تعبيراً عن الخجل الإيجابي، كما لو امتدحت أحداً من

١- الأنبياء / ٦٢ ـ ٦٥.

المؤمنين، فإنّه ليخجل تواضعاً. و قد ينكّس رأسه حياءً من العطاء الذي يقدمه لأحدِ المحتاجين، و هكذا.. و بالعكس، فإنّ الخجل السلبيّ يستتلي عملية نكسٍ بدوره، إلّا أنّ الفارق بينهما لكبير، فالشخص الذي يدّعي أنّه نزيه مثلاً ثمّ يتّضح عكسه، حينئذٍ فإنّ الخجل هنا يكتسب سمةً سلبية هي: الخزي الذي يمنعه من رفع رأسه.

لذلك نجد أنّ الرمز هنا جاء في عبارة (نكسوا على رؤوسهم) و لم تقل (نكسوا رؤوسهم مثلاً). حيث جعلها مبنية للمجهول أوّلاً، و جعلها (نكساً) على الرأس و ليس نكساً للرأس، لأنّ الفارق بين نكس الرأس و النكس على الرأس من الوضوح بمكان.

و يمكنك أن تتبيّن هذه الحقيقة بوضوح، إذا قُدِّر لك أن ترسم في مخيلتك صورة حسيّة لهؤلاء المنحرفين و هم يتحاورون مع إبراهيم، ثمّ ينكسون على رؤوسهم. إنّ الصورة الرمزية تقول (نُكِسوا)، و الضمير هنا عائد إلى الأشخاص و ليس إلى الرؤوس، وإلّا لقال النصّ (نكست رؤوسهم) بمعنىٰ أنّ الانتكاس جاء رمزاً أو إشارة إلى سمة نفسية، و ليس إلى سمة جسمية، و هذا كما لو قال مثلاً: لقد انتكس هؤلاء الأشخاص، بمعنى أنّهم قد أصابهم الفشل في هذا السلوك أو ذاك.

و لكنّك تلاحظ في الآن ذاته أنّ عمليّة النكس جاءت صفة جسمية أيضاً، كيف؟

النصّ يقول بأن هؤلاء قد نكسوا، و لكن بأيّة صورة؟ إنّهم نكسوا على رؤوسهم، أي أنّ الصفة النفسية، و هي الإحساس بالخزي مثلاً، جعلتهم ناكسين نفسياً، إلّا أنّ هذا النكس قد انعكس عن رؤوسهم و اقترن أثره على حركة الرأس المعبّرة عن حركة الانتكاس الداخلي لهم.

و نحن إذا عرفنا بأنّ معنىٰ النكس هو: جعل أسفل الشيء أعلاه، حينئذٍ فإنّ انتكاستهم الداخلية، و هي الإحساس بالخزي، جُعلت بنحوٍ يتجانس مع انتكاسة الرأس، إنّها جُعلت على الرأس، و الرأسُ بدوره منتكس. فيكون التعبير (نكسوا على رؤوسهم) شاملاً لنوعي الانتكاس الداخلي و الخارجي.

الخارجي هو تعبير عن الداخل، تعبير حركي عن حالة وجدانية. و الداخلي تعبير عكس أثره على حركة خارجية. و جاء كلّ واحد منهما متبادلاً تأثيره مع الآخر، عبر

الصورة الرمزية المشار إليها.

قال تعالى : **﴿يَوْمَ نطويْ السماءَ كطيِّ السجلّ للكتبِ كما بدأنا أوّل خَلْقٍ نُـعيدُه وَعْداً علينا إنّا كنّا فاعلين﴾** [١].

تواجه هنا (تشبيهاً) ينطوي على طرافة مدهشةً، فهو -كما تلحظ - لا يماثل كثيراً من التشبيهات المألوفة في القرآن، بل ينفرد بكونه يقارن بين طيّ السماء، و بـين طـيّ السجل للكتب، حيث إنّ تشبيهات القرآن الكريم عن السماء تـتناول ليس طـيِّها، بـل تفتتها، مثل قوله (فاذا انشقّت السماء فكانت وردة كالدهان) و مثل قوله تعالى (إذا السماء انفطرت) و قوله تعالى (اذا السماء انشقت) و قوله تعالى (يوم تكون السماء كـالمهل)... إلخ، فهذه التشبيهات تتناول إمّا تشقّق السماء أو تـفتتها إلى مـواد كـالدهن و المـهل ونحوهما. و لكننا نجد هنا تشبيهاً (منفرداً) له خصوصيته و طرافته التي لا عهد للقارىء بها.

ترى : ما هو المقصود من هذا التشبيه الذي يقول : إنّ طيّ السماء هو مثل السجل من حيث طيّه للكتب؟ ما هو السجل و ما هي الكتب؟

هل أنّ السجلّ هو الصحيفة، و الكتب هي الكتابة؟ هل أنّ السجلّ ـ كما ذهب بعض المفسّرين ـ هو ملك يكتب أعمال العباد؟ هل هو ملك يطوي كتب بني آدم؟ هل هو وعاء توضع الكتب فيه؟

هذه الأسئلة يثيرها المعنيون بشؤون التفسير، إنّهم يتفاوتون في تحديد المقصود من ذلك. لكن : حتّى مع الفرضية التي تـقول : إنّ كـلاًّ واحـدٍ مـن هـذه التـفسيرات قـابل للاستيحاء، و أنّ أهمّية الفنّ، و الصورة بخاصّة، هي : ترشّحه بـهذه الاحـتمالات التـي تتوافق مع طبيعة المتذوّق و خلفيته الثقافية و الفنّية.

نقول : حتّى مع هذه الفرضية التي نحتملها حقّاً و نقتنع بصوابها من خلال ملاحظتنا

١- الأنبياء / ١٠٤.

لغالبية التعبير القرآني، إلا أنّ السؤال هو : أنّ ما نستخلصه ينبغي أن يتوافق مع دلالة محددة تتوضّح من خلالها أوجه الشبه بين اليوم الذي تُطوى السماء فيه و بين طيّ السجل.

إنّ كثيراً من المفسّرين يذهبون إلى أنّ المقصود من ذلك أنّ خبر السماء يصبح في ضمير الغيب بحيث لا تُتاح للآدميين معرفة ذلك، فكما أنّ الكتابة عندما تُطوى في السجل، لا يُتاح للناظر أن يعرف شيئاً منها، كذلك السماء، كما يذهب آخرون إلى أنّ المقصود هو ذهاب السماء لاغير. و لكن : في الحالتين ما علاقة الكتب و طيّها بذهاب السماء ؟ ما هي الأوجه المشتركة بينهما؟ لماذا لا يتمّ التشبيه بالدهان و المهل مثلاً، كما ورد ذلك في نصوص قرآنية أُخرىٰ؟

إنّ ما نحتمله فنّياً هو أنّ النصّ ليس في صدد الحديث عن مصير السماء و الأرض أو ما بينهما، من حيث علاقتها باليوم الآخر، فيما تتفتّت الأرض و الجبال و السماء... إلخ، وفيما تكفّلت نصوص أُخرىٰ في الحديث عن هذا الجانب. بل إنّ النصّ القرآني الكريم في صدد الحديث عن هوية (السماء) دون غيرها من الظواهر، لذلك لم يقل : إنّ الأرض أو غيرها (تُطوىٰ)، بل خصّ السماء بذلك، فيما يعني أنّ السماء سرّاً يختلف عن سائر القوىٰ الكونية ذات البُعد المادّي أو الحسّي.

و لكن : ما هو هذا السرّ؟ هل لأنّ السماء - دون غيرها - هي الموقع العلوي للقوىٰ الإلٰهية؟ هل لأنّ المصائر البشرية تتحدّد من خلال مواقعها هناك؟ هل لأنَّ الحساب والمحاكمة و العرض تتحدّد هناك؟

إنّ اليقين العلميّ لا يمتلكه أحد في تحديد هذه المسائل بالنسبة إلى ما في(السماء) و ما فوقها. لذلك يظلّ البحثُ عن السماء موسوماً بالغموض، و من ثمّ فإنّ (الطيّ) لهذا البحث يفرض ضرورته على المتلقّي، بحيث يترك ذلك، و يدعه في ضمير (الغيب).

لكن : لا نزال نطرح التساؤل الآتي : ما هي أوجه التشبيه بين طيّ السجل و بين طيّ السماء من خلال جهلنا ـ نحن البشر ـ حيال السماء و مصيرها في اليوم الآخر؟

في تصوّرنا، أنّ (السجل)، مهما كان المقصود منه، فإنّه ليتضمّن عملية (طيّ) لما هو

(مكتوب). فكما أنّ (الكتابة) - من خلال طيّها في السجل - تصبح غائبة عن النـاظر، كذلك السماء تصبح أخبارها غائبة عن الناس. و الأهمّية الفنّية لهـذا التشـبيه المـتّسم بالطرافة و التفرّد، بالقياس إلى غيره من التشبيهات، تتمثّل في أنّ الكتاب يتجانس مـع (الخبر)، مع المعرفة، لأنّه: هو المظهر الحسّي لتدوين المعرفة.

و بما أنّ (خبر السماء و معرفتها) في اليوم الآخر يظلّ (مجهولاً) لدىٰ الناس، فحينئذٍ فإنّه ليتجانس مع مجهوليّة الكتب التي يطويها السجل. الكتب بصفتها أداةً لتدوين المعرفة و محلّاً تُحفظ فيه المعرفة عندما تُطوى في السجل، حينئذٍ تفقد وظيفتها الآنية، معرفة ما فيها، معرفة من توجّه إليه، معرفة ما سيكون عليه مصيرها. كذلك السماء و خبرها و تُطوى عن الناس، و يُحتفظ بالأسرار التي تواكبها و تُستودع في ضمير الغيب.

أخيراً من الممكن ألّا يكون هذا الاستخلاص صائباً، إلّا أنَّ الفـنّ مـادام مـرشّحاً للاستيحاءات في شتى مستوياتها، حينئذٍ فإنّ الأهمّية المعجزة لهذا التشبيه، تظلّ فارضة فاعليتهابالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الحجّ

قال تعالى : **﴿يَوْمَ تَرونها تَذْهَلُ كُلُّ مرضعةٍ عمّا أرضعت و تضع كـلُّ ذاتِ حـمل حملها و ترى الناس سكارىٰ و ما هم بسكارىٰ و لكنّ عذاب اللّه شديد﴾**[1].

في هذا النصّ، نلحظ ثلاثَ صورٍ، بعضها من الصور المباشرة في ظاهرها، و بعضها من الصور غير المباشرة و هي صورة التشبيه بالسكارىٰ، و أمّا غير المباشرة أو ما يصطلح عليها بالصور الحقيقية فهي صورة ذهول المرضعة،و صورة ذات الحمل التي تضع حملها.

و قبل أنْ نحدّثك عن الصياغة الفنّية لهذه الصور ينبغي أن نتذكّر سياقها الذي وردت هذه الصور من خلاله. السياق – كما هو واضح لديك – يتحدّث عـن قـيام السـاعة و أهوالها. إنّه يتحدّث أوّلاً عن الصفة العامة للساعة فيصفها بأنّها شيء عـظيم. ثـم يـبدأ و يفصل هذا الشيء العظيم من أنّه يوم يجعل المرضعة ذاهلة عـمّا أرضـعت، و يـجعل الحاملة مضطرّة إلى وضع حملها، و يجعل الناس و كأنّهم سُكارى و ليسوا بسكارىٰ، إنّما يأتي ذلك من كون العذاب شديداً.

و الآن نقف بك عند هذه الصور الثلاث، و نبدأ بالحديث عن الصورة القائلة (يـوم ترونها تذهل كلّ مرضعة عمّا ارضعت). هذه الصورة و ما بعدها أيضاً (و تضع كلّ ذات حمل حملها). يتردّد المفسّرون في إدراجها حقيقيةً، فهذا يعني أنّ النصّ يـتحدّث عـن لحظة قيام الساعة، و ليس عن الساعة التي تُعرض خلالها أعمال البشر.

١- الحج / ٢.

و بكلمة أخرىٰ، إنّ النفخة عندما تبدأ و تؤذن بانتهاء الدنيا، عندها تضع كلّ ذات حمل حملها و تذهل المرضعة عن ولدها، و يصبح النـاس و كأنّـهم سكـارىٰ. إلّا أنّك تلاحظ أنَّ هذا التفسير من الممكن ألّا يتجانس مع قوله تعالى في نهاية النصّ (و لكـنّ عذاب الله شديد)، فإنّ مشاهدة العذاب لا تتمّ إلّا عند المحاسبة كما لا نتصوّر إمكانية أن يتمّ ذلك عند المحاسبة، بحيث نتصوّر المرضعة و الحامل مشغولين أو معنيين بولديهما : الرضيع و الجنين، لأنّ الموقف هناك يختلف عن الموقف الدنيوي.

إذن : إذا قلنا : إنّ المقصود من ذلك هو الساحة الدنيوية تضع كلّ ذات حمل حملها وتذهل المرضعة عن رضيعها، فهذا مالا يتجانس مع قوله تعالى (و لكـنّ عـذاب اللّـه شديد)، و إذا قلنا : إنّ المقصود هو الساحة الأُخروية، فهذا ما لا يتجانس مع طبيعتها التي تفرز الأشخاص و تقطع صلتهم بالدنيا و ما فيها. فإذن : مـا هـو المقصود من ذلك حين لا يمكن أن نتصوّر مكاناً ثالثاً تتمّ هذه العمليات خلالها؟

لذلك فإنّ الاتجاه التفسيري الآخر الذي يقول : إنّ هاتين الصـورتين (المـرضعة والحامل) مجازيتان، أي أنّ النصّ جعلهما صورتين تشبيهيّتين، قد حُذفت أداة التشبيه منهما، أو كما نحتمل نحن أنْ تكون هاتان الصورتان من الصور الفرضية التي تـفترض حدوث شيء دون أن يتحقّق في الواقع.

و لعلّك تثير سؤالاً هو : إنَّ ظاهر هاتين الصورتين لا يساعد عـلى هـذا الاتـجاه الفرضي لهما، بدليل أنّه تعالى عندما رسم هاتين الصورتين، رسم إلى جانبهما صـورة ثالثة، هي «و ترى الناس سكارى و ما هم بسكارى و لكنّ عذاب اللّه شـديد». فـهذه الصورة تتحدّث بوضوحٍ عن أنَّ رؤيتك للناس سكارى ليس على نـحو الحـقيقة، بـل المجاز، لأنّ النصّ نفسه يقول «و ما هم بسكارى». و حينئذٍ إذا كان المقصود من المرضع و الحامل معناهما الفرضي لأشار النصّ إليه كما أشار إلى الصورة الثالثة !

و نجيبك على هذا السؤال قائلين : إنّ إشارة النصّ القرآنـي إلى أنّ النـاس ليسـوا بسكارىٰ هي نفسها قرينة على مجازية هاتين الصورتين، فبقرينة أنّهم ليسوا بسكارىٰ على الحقيقة، كذلك ليست المرضعة و الحامل تذهل و تضع على الحقيقة. لكن ينبغي أن

نتحفظ في مثل هذا التفسير أيضاً، حيث لا نملك يقيناً فنيّاً بصحّة التفسيرات إليه.

و حينئذٍ ما هو التفسير الأشدُّ لصوقاً بحقائق الفن؟

في تصوّرنا، أنَّ الاتجاه الصائب هو أن تقتنع بإمكانية أيّ واحد من هذين التفسيرين مادام العلم بما هو أصحّ ينحصر عند اللّه تعالى و عند من أودع تعالى معرفة ذلك، أي المعصوم عليه السلام.

لنقف مع الاحتمال الأوّل الذاهب إلى أنّ هاتين الصورتين حقيقتين تحدثان في الحياة الدنيا. و إذا تدقّق النظر في ذلك، تجد أنّ (هول) النفخة أو مقدّماتها سوف تجعل الجميع ذاهلين من الواقعة. و تجد أنّ انتخاب النصّ لهاتين الصورتين (المرضع و الحامل) ينطوي على مهمّة فنّية ذات إمتاع ملفت للنظر، حتّى لكأنهما لا تختلفان عن الصور المجازية.

لماذا؟ لأنّك تلحظ أنّ (المرضع) لتحرص على رضيعها أشدّ الحرص بحيث يشغلها عن سائر ما يجري حولها، نظراً لما نعرفه جميعاً من أنَّ (الدافع إلى الأمومة و البنوّة) هما أشدّ الدوافع إلحاحاً في تركيبة البشر، و لذلك جاء الانتخاب لهذه الصورة المعبّرة عن أشدّ الدوافع إلحاحاً، متجانسةً تماماً مع ما يستهدفه النصّ من الوصف للهول أو الشدائد، بحيث أنَّ المرضعة التي تحرص على ولدها كلّ الحرص سوف تذهل عن رضيعها بسبب ما تلاقيه من الهول.

و الأمر كذلك، بالنسبة إلى الحامل التي تضع حملها. فأنت تلاحظ أنّ النصّ قد انتخب (العنصر النسائي) لتجسيد الهول الذي يصاحب قيام الساعة، سواء كان ذلك في صورة المرضعة التي حدّثناك عنها أم في صورة (الحامل) التي نحدّثك عنها الآن.

إنّ الحامل لتحرص كلّ الحرص على جنينها، بنفس الدافع الذي أشرنا إليه، لذلك تتحفّظ كثيراً حيال ما يمكن أن يسبّب لها الإسقاط. و اذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ الإسقاط لا يتحقّق إلّا في الحالات غير الطبيعيّة، و أنّ الحمل ينبغي أن يقطع مرحلته المقدّرة له، حينئذٍ عندما تضع الحامل ولدها لغير وقته، أي قبل إتمام المدّة له، فهذا يكشف عن مدىٰ الهول الذي يصيبها بحيث تضع حملها قبل الأوان.

و نتّجه إلى القول الآخر من التفسير فنقول : إنَّ ذهابنا القائل بأنّ هاتين الصورتين الفرضيتين، لا استبعاد فيها، حيث يمكن القول : إنّ أهوال الساعة من الشدّة بحيث إذا فُرِض بأن كانت النساء مرضعاتٍ أو حوامل، حينئذٍ تذهل المرضعة عن ولدها، و تضع الحامل ولدها.

و هذا يشبه سائر الصور الفرضية التي تقول مثلاً ﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبلٍ لرأيته خاشعاً متصدعاً... إلخ﴾[1] حيث إنّ النصّ قد افترض نزول القرآن على جبل، و لم ينزل في الواقع عليه، و لكنّه سيتصدّع حتماً لو قدّر نزوله عليه. كذلك المرضعة و الحامل، لو قدّر أنْ تشاهدا هول الساعة لذهلت المرضعة، و وضعت الحامل.

لكن : ينبغي أن نشير إلى أنَّ الاتجاه التفسيري الأوّل أكثر تقبّلاً.

بقي أن نحدّثك عن الصورة الثالثة «و ترىٰ الناس سكارىٰ و ما هم بسكارىٰ و لكن عذاب اللّه شديد».

هذه الصورة الفنّية تنطوي على نمطٍ خاصٍّ من التشبيه الذي لا يعتمد أداة التشبيه المعروفة من نحو (الكاف، كأن، مثل). بل يعتمد العبارة المباشرة التي تشير إلى أنّها في صدد التشبيه. فالنصّ قال لنا أوّلاً (و ترى الناس سكارى) قالها على نحو المجاز، دون أن يفجأنا بعد ذلك بأنّهم ليسوا بسكارىٰ. فوضعنا أمام الاستعارة أوّلاً، ثمّ نفاها عنّا و قال : بأنَّ المسألة لا استعارة فيها، و لكنَّ عذاب اللّه شديد، و لذلك ترىٰ الناس و كأنّهم سكارىٰ.

هنا، ينبغي أن نلفت نظرك إلى هذا النحو من أساليب الفنّ المدهش الممتع، فإذا كان الهدف من التشبيه أو الاستعارة و نحوها هو : تعميق المعرفة و توضيحها، فإنَّ الفارق حينئذٍ ينتفي بين ما هو حقيقي و ما هو مجازيٌّ إذا قُدّر أن يستخدم نحو من التعبير الذي يحقّق الهدف المذكور. فإذا قال النصّ «و ترىٰ الناس سكارى» مكتفياً بذلك، فإنَّ السامع سيستخلص سريعاً بأنَّ السكر نابع من الهول، فإذا قال النصّ (ما هم بسكارىٰ و لكن عذاب اللّه شديد) فإنّ السامع سيتضاعف إحساسه بهذا المعنىٰ، لا لأنّ الاستعارة لا

١- الحشر / ٢١.

تحقّق له هذه المضاعفة، بل لأنّه – أي النصّ – قد لفت نظره مباشرة إلى أنّ السكر هو من الهول.

و بهذا يتحقّق نمطان من إثارة الإحساس الفني : النمط المباشر، و هو التعبير الحقيقي، و النمط غير المباشر، و هو الاستعارة، فنكون حينئذٍ أمام نمطٍ ثالث من التعبير هو التعبير الذي يجمع بين المجاز و بين الحقيقة، بين التعبير الصوري و بين التعبير المباشر، حيث إنّ لكلٍّ اسلوب أثره الفني : حسب ما يتطلّبه السياق، فحيناً يتطلّب تعبيراً مباشراً، و حيناً تعبيراً مصوّراً، و حيناً تعبيراً جامعاً بينهما، لأنّ طبيعة الهول و شدّته تتطلّب مضاعفة الموقف الذي يجمع بين هذين الأسلوبين، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و من الناس من يُجادل في اللّه بغير عِلْم و لا هُدى و لا كتاب منير * ثاني عِطفه ليُضلّ عن سبيل اللّه له في الدنيا خزي و نذيقه يوم القيامة عذاب الحريق * ذلك بما قدّمت يداك و أنّ اللّه ليس بظلّام للعبيد﴾[١]

تلاحظ في هذا النصّ مجموعةً من الصور الاستعارية و الرمزية، و من هذه الصور : صورة «الكتاب المنير»، و هي استعارة. و منها : صورة «ثاني عطفه»، و هي رمز، و منها : صورة «نذيقه يوم القيامة عذاب الحريق» و هي استعارة، ثمّ صورة «قدّمت يداك»، و هي صورة رمزية.

إذن : نحن الآن أمام أربع صور، تنتسب منها ثنتان إلى الاستعارة، و اثنتان إلى الرمز. و المطلوب هو تحليل هذه الصور و ملاحظة سماتها الجمالية. لكن قبل ذلك، ينبغي أن نلحظ أوّلاً السياق الذي وردت فيه هذه الصور، فنقول :

إنَّ النصّ يتحدّث عن فريق من المنحرفين ممّن ينطلق من نزعةٍ مَرَضيةٍ، هي «المجادلة» و العناد. و كلّنا يعرف بأنَّ المجادلة بغير علم هي تعبير عن الالتواء النفسي، إنّها تغطية أو قناع لما تتستّر به الشخصية من أحاسيس النقص و الشعور بالدونية، و ما

١- الحج / ٨ـ ١٠.

يستتبع ذلك من الصراعات التي تبحث لها عن منفذٍ إلى الخارج، فتلتجيء حينئذٍ إلى أحد أشكال التعبير عن المرض، ألا و هو الجدال بغير علم.

إنّ النصّ يتناول هذا النمط من الناس و يقرّر بأنّ هؤلاء يجادلون في اللّه بغير علم ولا هدى و لا كتابٍ منير، ثمّ يحدّثنا عن أحد المظاهر الجسمية التي تعكس وضع هؤلاء، و هو (ثني العطف) حيث يعبّر هذا الثني عن شدّة الصراعات الداخلية، بحيث تنعكس على مظهر خارجي هو الطريقة في التعامل مع الآخرين، ألا و هو ثني العطف، تعبيراً عن النزعة الاستعلائية لديه.

و يقول النصّ عن أسئلة هؤلاء المرضىٰ بأنّ اللّه تعالى يخزيهم في الحياة الدنيا ويذيقهم عذاب الحريق في الآخر، مؤكّداً بأنّ هذا الجزاء هو نتيجةٌ لما قدّمت أيديهم من الأعمال القبيحة.

هذا هو السياق الفكري الذي وردت فيه الصور الاستعارية و الرمزية، حيث نبدأ الآن بمحاولة دراستها فنّياً، و نبدأ اولاً بالحديث عن الاستعارة القائلة (و من الناس من يجادل في اللّه بغير علم و لا هدىً و لا كتابٍ منير).

الاستعارة هنا هي قوله تعالى (و لا كتاب منير) أي أنّ المنحرف يجادل في اللّه تعالى بلا كتاب (ينير) له سبل المجادلة. مضافاً إلى أنّه يجادل بغير علم و لا هدىً. طبيعياً، أنّ النصّ عندما يتوكّأ على الاستعارة، فلأنّها تسهم في تعميق و توضيح الدلالة التي يستهدفها. و لكنّك تلاحظ أنّ النصّ قد ذكر قبل هذه الاستعارة عبارتين تصبّ في نفس الفكرة، و هما : الجدال بغير علم، و الجدال بغير هدىً، مضافاً إلى الجدال بغير كتابٍ منير.

المطلوب هنا، أن تنتبه أوّلاً على العبارات الثلاث التي تصبّ في فكرة واحدةٍ، ونحن طالما كرّرنا بأنَّ القرآن الكريم لا يستخدم الألفاظ المترادفة، كما هو طابع النصوص العادية، بل يدُقّ في تعبيره على نحوٍ إعجازي، بحيث تتركّز كلّ عبارة على دلالة خاصّة متميزة على العبارة الأخرى، لذلك فإنّ تكراره للعبارات الثلاث (الجدال بغير علم) (الجدال بغير هدىٰ) (الجدال بغير كتاب منير) تنطوي على دلالةٍ تختلف عن الأخرىٰ، و إنْ كانت ـ في الظاهر ـ تبدو و كأنّها مترادفة. فقد تسأل مثلاً ما هو الفارق بين

المجادلة بغير علم و المجادلة بغير هدىً، و افتراقهما عن المجادلة بغير كتاب منير!

و نحن إذ نتوقّع إثارة مثل هذه الأسئلة، فلأنّ الاستعارة التي نحدّثك عنها تتطلّب مثل هذا الطرح. الاستعارة تتحدّث عن «الكتاب المنير»، أي أنّها تخلع طابع (الإنـارة) على الكتاب. و حينئذٍ هل ثمّة علاقة بين الإنارة و بين الهدىٰ و بين العلم؟ أو لنقل: ما هي الفوارق بين هذه الدلالات من جانب، و ما هي العلاقة بين العلم و الهدى و بين الكتاب المنير من جانب آخر؟

إنَّ العلم هو مطلق المعرفة، كما لو افترضنا معرفة أحد الأشخاص بجميع المبادىء التي تتضمّنها الشريعة الإسلامية، و بجميع المبادىء التي تتضمّنها سائر الشرائع. فإذا نفى النصّ الإسلامي عن المجادلين في اللّه تعالى كلَّ علم، فهذا يعني: أنّهم غير مطّلعين على المبادىء التي يجادلون فيها. لكن: إذا أضاف لذلك، أنّهم يجادلون بغير هدىً حينئذٍ فإنّ الهدى يتضمّن دلالةً أُخرى غير العلم المطلق، بل المعرفة الخاصّة التي تستقيها من وعـي خاصٍّ ببعض الأُمور التي يمليها عليه العقل. فالعلم هو ما يُقرأ و يُسمع مثلاً، و أمّا الهدىٰ فهو ما يعيه بعقله، و أحدهما غير الآخر.

و أمّا «الكتاب المنير» فمسألة ثالثة هي المعرفة الاستثنائية الخاصّة التي يستقيها من أحد منابع المعرفة، كما لو كان قد عثر على كتاب خاصّ يتضمّن إشارة إلى الموضوع الذي يجادل فيه. و هذا يعني أنّ الاستعارة القائلة (و لا كتاب منير) لهـا دلالة تـختلف عـن الدلالتين السابقتين (العلم و الهدىٰ).

و ما نعتزم توضيحه الآن هو دراسة هذه الاستعارة، من حيث دلالتها الخاصّة التي أشرنا إليها. أي، أنّها تتحدّث عن أقلِّ ما يمكن أن يطّلع عليه المجادل في اللّه تـعالى، حيث يفتقده هؤلاء المنحرفون، و من ثمّ يسقط جدالهم أساساً ماداموا لا يملكون حتّى المعرفة الاستثنائية العابرة أو الخاصّة التي تسمح لهم بمشروعية الجدال. لكن: كيف تمّت استعارة مثل هذه الدلالة؟ لقد تمّت استعارتها من خـلال خـلع طـابع (الإنـارة) عـلى (الكتاب)، و هو أمر يتطلّب شيئاً من التفصيل.

بالرغم من أنّ هذه الاستعارة تبدو و كأنّها بسيطة و مألوفة، إلّا أنّها تنطوي عـلى

أسرارٍ فنّيةٍ ممتعةٍ ذاتِ صلةٍ - كما قلنا - بما سبقها من الصور المباشرة و غير المباشرة (العلم) و (الهدىٰ). إنّ كلَّ شيء ينطوي على المعرفة يتناسب معه (النور)، بصفته يضيء الشيء، فإذا كان الشيء مجهولاً، و هو عدم العلم، حينئذٍ فإنّ إلقاء النور عليه يؤدّي إلى العلم.

و هذا فيما يتّصل بمطلق الاستعارة، أمّا فيما يتّصل بموضوعنا، فالملاحظ أنَّ النصّ هو في صدد مجادلة المنحرفين لمبادىء اللّه تعالى، حيث يجادلون فيها دون أن يملكوا علماً يسمح لهم بالمجادلة، دون أن يكون لهم وعيٌ أو عقل يسمح لهم بذلك، و من ثمّ دون أن يكون لهم مصدر يستندون إليه في مجادلاتهم.

هذا المصدر عبّر النصّ القرآني الكريم عنه أوّلاً بكتابٍ منير، أي : لم يكن لديهم أيّ مصدر آخر ينير لهم طريق المعرفة التي تسمح لهم بالمجادلة. و هذا يعني - في نهاية المطاف - أنّهم منغلقون تماماً لا يملكون أبسط مبادىء المعرفة التي تسمح بالمجادلة. وهكذا يكون النصّ قد ألغاهم من الحساب تماماً من خلال الاستعارة المشار إليها.

و الآن بعد أن يدلّل النصّ، من خلال الفنّ ـ أي الاستعارة ـ أنّ المنحرفين المجادلين في الله تعالى لا يملكون معرفة تسمح لهم بالمجادلة، يتّجه إلى صورة رمزية يستكمل بها فضح هؤلاء المنحرفين، و يربط بين سلوكهم غير العلمي و انعكاساته على تصرفاتهم. وهذا ما نلحظه في الصورة التي تلت مباشرة الصورة السابقة. و الصورة الجديدة هي الصورة الرمزية القائلة عمّن يجادل في اللّه بغير علم و لا هدىً و لا كتاب منير «ثاني عطفه ليضلّ عن سبيل اللّه».

هذه الصورة ذات إمتاع مدهش من الزاوية الفنّية، سواءٌ كان ذلك من حيث دلالتها المستقلّة، أو من حيث ارتباطها بالصورة السابقة. من حيث استقلاليتها، يمكنك النظر إليها من خلال كونها صورة رمزية، و ليست استعارية كسابقتها لماذا؟ هذا ما ينطوي عليه سرُّ الفنّ العظيم، إنّها مستقلّة عن سابقتها، و مرتبطة بها في الآن ذاته، إنّها مستقلّة لأنّها تتحدّث عن سلوك خارجي ذي مظهر حركي هو ثني العطف، و لأنّها أيضاً تتحدّث عن سلوك نفسي هو محاولة إضلالها الناس عن سبيل اللّه تعالى، مرتبطة بالسابق، أي

بالصورة السابقة القائلة «و من الناس من يجادل في اللّه بغير علم و لا هدىً و لا كتاب منير». مرتبطة بهذه الصورة من حيث كونها نتيجةً للمقدّمة السابقة، من حيث كونها صورة ذات مظهر حركي و نفسي له علاقة بـالمظهر العـلمي الذي نـفاه النـصّ القـرآنـي عـن المنحرفين. فما داموا لا يملكون علماً، حينئذٍ فيسلكون طرائق خاصّة في تعاملهم مـع مبادىء اللّه تعالى، ماذا يصنعون؟ إنّهم (يثنون أعطافهم) (ليضلّوا عن سبيل اللّه)، فـثني العطف ـ كما سنحدّثك عنه مفصّلاً إن‌شاء الله ـ تعبيرٌ حركي عن فراغهم العـلمي، عـن فراغهم الداخلي، كما أنّ محاولة إضلالهم الناس عن سبيل اللّه تعالى هو تعبير عن فراغهم المذكور، مقترناً بالمظهر الحركي، لماذا؟ هذا ما نحدّثك عنه.

قال تعالى : ﴿و مِن الناس من يَعْبُدُاللّه على حرفٍ فإن أصابه خيرٌ اطمأنّ به و إنْ أصابته فتنةٌ انقلب على وجهه خَسِر الدنيا و الآخرة ذلك هو الخسران المبين﴾[1].

تواجهك في هذه الآية الكريمة جملة من الصور الفنّية، إنّها تتحدّث عن فـئةٍ مـن ضعاف الإيمان ممّن يعبدون اللّه تعالى بقدر ما يصيبهم من الخير الدنيوي، فإذا أصابتهم شدّة دنيوية - كفقدان الأموال مثلاً - تخلّوا عن إيمانهم، فخسروا بذلك دنياهم و أُخراهم.

هذه الدلالة الفكرية قد رسمها النصّ القرآني الكريم من خلال التوكؤ على الصورة الاستعارية و الرمز فأكسبها مزيداً من الجمال و الإمتاع.

إذن : لنقف عند هذه العناصر الصورية، و نبدأ ذلك بالحديث عن الصـورة الأولىٰ (ومن الناس من يعبداللّه على حرف) الحرف هو : الطرف من الشيء. و المهم هو ملاحظة الدلالة الاستعارية لهذا الحرف أو الطرف، وصلتها بمفهوم العبادة النفعية، إنَّ من يتعبّد للّه تعالى بقدر ما يجرّه من النفع الدنيوي، يـعني : أنّ هـذا السـلوك هـو (ذاتـي) و لـيس (موضوعياً).

من الطبيعي، أنَّ أيّة ممارسةٍ ينتهجها الإنسان لابدّ أن تنطوي على فائدة تبعاً للمبدأ

١- الحج / ١١.

الفطري القائل بأنّ الإنسان يبحث عن الإمتاع و يتجنّب الألم، بيد أنّ الإمتاع هو على نمطين: أحدهما هو الإمتاع المطلق، و الآخر هو: الإمتاع المقيّد. و أمّا الإمتاع المطلق فلا يمكن تحقّقه دنيوياً نظراً للقيود التي تفرضها طبيعة البيئة المادّية و الاجتماعية للإنسان، فلا يمكنك أن تتملّك من المال و الجاه و النساء و العقار... إلخ ما تشاء.

لذلك لا مناص من التقيّد بمبادىء خاصّة تحجز الإنسان من البحث عن الإشباعات المطلقة. فإذا لم تقيّد نفسك بهذه المبادىء حينئذٍ تصبح شاذاً دون أدنى شكّ، فإذا نقلنا هذه الحقيقة إلى الأشخاص الذين يعبدون اللّه تعالى بقدر ما يتحقّق لهم من الإشباع، ندرك على الفور، بأنّ أمثلة هذا الإشباع (ذاتية) شاذّة لا مشروعية لها، و لذلك لا مناص من القيد أو المبادىء التي ينبغي الالتزام بها.

يضاف إلى ذلك، أنّ الإشباع لا ينحصر في الحاجات المادّية، بل يتجاوز إلى الإشباع العقلي، فالقيم الأخلاقية و الفكرية و نحوها تُعدّ أمثلة حيّة للإشباع العقلي، بل إنّ الإشباع العقلي هو أشدُ إلحاحاً و فاعلية من الإشباع المادّي، فلو قدّم لك أحد الأشخاص ما تحتاجه مادّياً، كالمال أو الطعام، و لكنّه قرن ذلك بإهانتك و شتمك مثلاً، حينئذٍ فأنت تفضّل الإشباع العقلي أو النفسي على الإشباع المادّي فتترك الطعام أو المال، حفاظاً على كرامتك، و هذا هو الإشباع العقلي و النفسي، كما هو واضح.

إذن ما نعتزم توضيحه هنا، أنّ الباحثين عن الإشباع، عندما يعبدون اللّه تعالى بقدر ما يحقّق لهم من الإشباعات الذاتية، إنّما يمارسون سلوكاً شاذاً لا مشروعيّة فيه، و المهمّ هو ملاحظة الاستعارة التي انتخبها النصّ لتجسيد هذه الحقيقة، و هي العبادة على حرف. و السؤال هو: ما هي الأهمّية لهذه الاستعارة؟ إنّ النصّ قد انتخب ظاهرة (الحرف) – و هو طرف الشيء – ليجسّد بها مفهوم الاشباع غير المشروع، الإشباع الذاتي، الإشباع التافه.

فطرف الشيء يعني جانبه الذي لا أهمّية فيه، كما لو تمسّكت مثلاً بطرف أحدِ جوانب الإشباع التي تعتزم الإفادة منها، حينئذٍ فإنّ التمسّك بجانبٍ منه لا يحقّق هدفك، بل لابدَّ من التمسّك بكلِّ أطرافه، التمسّك بالخير الدنيويّ وحده هو تمسّك بأحد جوانب الشيء و ليس بجميعه. لذلك، فإنّ الشخصية الذكية هي التي تتمسّك بما هو محقّق

للجوهر، و ليس للقشر الخارجي من الأشياء.

إنَّ النصّ يريد أن يقول : إنَّ من يعبداللّه من أجل الخير الدنيوي، إنّما يتمسّك بأحد جوانب الإشباع، و هذا ليس في صالحه، و لذلك عند ما يواجه الشدّة الدنيوية، سوف يتخلّى عن العبادة لله تعالى، و هذا ما يجعله خاسراً للدنيا و الآخرة أيضاً، أمّا الدنيا، فلأنّها محفوفة بالشدائد، و لذلك يخسرها مثل هذا الشخص، و أمّا الأخرىٰ، فسيخسرها أيضاً لأنّه تخلّى عن عبادة اللّه تعالى عند مشاهدته لشدائد الدنيا.

و هكذا نجد، أنّ الاستعارة القائلة «و من الناس من يعبداللّه على حرفٍ» جاءت لتجسّد مفهوم الخسارة الدنيوية و الأخروية، حيث أشارت إلى ذلك من خلال تعقيبها على أمثلة هؤلاء (فإنْ أصابه خير اطمأنّ به، و إنْ أصابته فتنة انقلب على وجهه، خسر الدنيا و الآخرة، ذلك هو الخسران المبين).

و الآن نجد أنَّ إشارة النصّ إلى أنَّ من يعبد اللّه تعالى على حرفٍ، يخسر الدنيا والآخرة، قد اقترنت بصورة فنّية هي قوله تعالى «انقلب على وجهه»، هذه الصورة هي صورة (رمزية) كما تلحظ. و قد صاغها النصّ ليجسّد بها ردّ الفعل الذي يصدر عنه الأشخاص عندما تصيبهم شدائد الحياة، و يتخلّون عن عبادة الله تعالى. إنّهم ماداموا يعبدون اللّه تعالى بقدر ما يصيبهم من الخير الدنيوي، حينئذٍ إذا لم يصبهم هذا الخير، سوف يتخلّون عن عبادة اللّه تعالى.

و هذا التخلّي عن عبادة اللّه تعالى قد جسّده النصّ القرآني الكريم عبر صورة رمزية هي قوله تعالى (انقلب على وجهه). و المطلوب هو ملاحظة هذا الرمز و مدى تجسيده لمفهوم التخلّي عن عبادة اللّه تعالى و ما يستجرّه من الخسران الدنيوي و الأُخروي.

إذن : لنتحدّث مفصّلاً عن السمات الفنّية لهذا الرمز؟

إنَّ الرمز - كما كرّرنا - هو إشارة شيء إلى شيء آخر. إشارة ما هو محدود من الألفاظ إلى ما هو غير محدود من الدلالات. و إذا كان الأمر كذلك، فإنَّ الرمز القائل «انقلب على وجهه» يتضمّن الإشارة إلى دلالاتٍ متنوعة غير محدودة.

ترىٰ : ما هي هذه الدلالات غير المحدودة؟

لنلحظ أوّلاً عناصر هذا الرمز «الانقلاب على الوجه».

إنّ «الانقلاب على الوجه» يتداعىٰ بأذهاننا إلى رمز آخر في القرآن الكريم هو «انقلاب الشخص على عقبه». و قد سبق أن تحدّثنا عن هذا الرمز (في مواقع متقدمة)، بيد أنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو أنك تلاحظ بأنّ النصّ القرآني قد استخدم مثل هذا الرمز ليشير به إلى الارتداد عن الدين، و هو مشابه للرمز القائل (انقلب على وجهه)، حيث أنّ الانقلاب على الوجه يرمز أيضاً إلى الارتداد. و لكنّ السؤال هو : لماذا استخدم النصّ القرآني (انقلاب الشخص على عقبه) في موارد خاصّة، و استخدم انقلاب الشخص على وجهه في موارد أُخرى كالمورد الذي نحن في صدد الحديث عنه؟ إنّ هناك لسرّاً فنّياً وراء ذلك، حيث يمكنك أن تتبيّن الفارق بين النصّ المعجز و بين النصوص العادية.

إنّ من يرتدّ على العقب يجسّد مطلق الارتداد عن الشيء، كمن يرتدّ عن الحقّ مثلاً.

أمّا الانقلاب علىٰ الوجه فيتناول مواقف مغايرة للارتداد المطلق. الذي يرتدّ على عقبه يترك نظره و سيره إلى الأمام ليتّجه إلى الخلف، و هذا ما يتساوق مع من يترك الحقّ و يرجع إلى الباطل، و يترك الأمام و يتّجه إلى الخلف. و الانقلاب على الوجه، يحمل دلالة أخرى، إنّه لم يرتدّ إلى الخلف بل يسقط فجأة على الأرض، يُسقط وجهه على الأرض.

و الآن لنرَ الفارق بين من يرتدّ عن الحقّ و بين من يتعامل مع الحقّ بقدر ما يجرّه إليه من النفع، فيتشبّث به في حالة الرخاء، و يتركه في حالة الشدّة، مثل هذا الشخص - كما تلحظ - ليختلف تماماً عن الشخص الذي يتخلّىٰ عن الحقّ مطلقاً بحيث يتناسب تخلّيه عن ذلك مع رجعته إلى الوراء.

أمّا الذي يتعامل مع الحقّ بقدر ما يجرّه من المنفعة، حينئذٍ نجده، في حالة عدم المنفعة أو الخسارة المادّية، يُصاب بخيبة أمل، و يفقد صوابه بحيث يتعثّر في مشيه أو نظرته، فيقع على وجهه. لذلك نجد أنّ النصّ القرآني الكريم، عندما يصف أمثلة هذا الشخص الذي يعبداللّه تعالى على حرف، يخلع عليه طابع الطمأنينة إذا أصابه الخير (فإن أصابه خير اطمأنّ به)، و يخلع عليه في حالة الشدّة طابعاً مضاداً للطمأنينة هو (الانقلاب

على الوجه).

فالانقلاب ـ إذن ـ هو ردّ فعل سلبي حيال الشدّة. و الطمأنينة ردّ فعل إيجابي حيال الخبر. و أنت ترىٰ أنَّ النصّ لم يصف لنا ردّ الفعل من حيث الحالة الداخلية، بل من حيث انعكاساته على سلوك الشخص حركياً، و هو الانقلاب على وجه. و السبب فنّياً هو ما ذكرناه لك من أنَّ الشخص إذا كان تعامله مع الشيء نفعياً حينئذٍ فإنّ الصدمة النفسية التي يتعرّض لها - في حالة خسارته ـ تترك آثارها الشديدة على تصرّفاته بحيث يتعثّر في خطاه العقلية و النفسية، و ينعكس ذلك على تعثره بدنياً.

أو لِنَقُلْ : إنَّ الرمز (الانقلاب على الوجه) هو إشارة للانقلاب على خطِّ الاستواء النفسي لدى الشخص، أو خطِّ التوازن النفسي أو الاطمئنان الّذي ذكره النصّ. فهذه القرينة ـ الاطمئنان ـ تستكشف ما يضادّه و هو التمزّق أو الانشطار النفسي، فيما يفسّر لنا هذا جانباً من السرّ الفنّي لانتخاب الرمز المذكور، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿يدعو من دون اللّه ما لا يضرّه و لا ينفعه ذلك هو الضلال البعيد * يدعو لَمَن ضَرُّه أقربُ من نفعه لبئس المولى و لَبِئْسَ العشيرُ﴾ [1]

سابقاً حدّثناك عن الصورة الاستعارية و الرمزية في الآية الكريمة «و من الناس من يعبدالله على حرف، فإنْ أصابه خير اطمأنّ به و إنْ أصابته فتنة انقلب على وجهه»، حيث أوضحنا لك صورتي : العبادة على الحرف، و ما يترتّب عليها من الانقلاب على الوجه.

أمّا الآن، فنحدّثك عن صورتين تمثيليّتين وردتا في هذا المقطع القرآني الكريم، حيث تجد أنَّ النصّ عقّب على هؤلاء الذين يعبدون اللّه من أجل المنفعة الدنيوية، ويتخلّون عن عبادته في حالات الشدائد و يخسرون بذلك دنياهم و اُخراهم، بل يدعون «لمن ضرّه أقرب من نفعه»، ثمّ عقّب ثانيةً على هذا النمط من المعبود الوثني، بقوله تعالى «لبئس المولى و لبئس العشير».

١- الحج / ١٢ـ ١٣.

و لو دقّقت النظر في هاتين الصورتين، لوجدتهما من الصور الطريفة التي تنتخب من تجارب الناس ما هو شديد الألفة، و ما هو شديد اللصوق بتجاربهم، إنّهما صورة (المولىٰ) أي الناصر، و صورة (العشير) أي : المعاشر أو المخالط أو الصاحب.

و لعلّك تتحسّس بمدىٰ جمالية هاتين الصورتين، عندما تواجه اقترانهما بالصيغتين المعروفتين في مجال المدح و الذمّ ـ أي : نعم و بئس ـ حيث انتخب النصّ هنا صيغة (الذمّ)، ثمّ عندما تواجه عنصراً فنّياً ثالثاً هو التكرار، حيث كرّر هذه الصيغة (بئس)، كما تواجه عنصراً فنّياً رابعاً هو (التوكيد) حيث قرن الصيغة المذكورة بالأداة التأكيدية (اللام)، فقال تعالى (لبئس المولى و لبئس العشير).

إذن : نحن الآن أمام صورتين تمثيليّتين تتضمنان مجموعة من العناصر الفنّية التي تتآزر لتقدّم ما هو شديد الإثارة و الطرافة من الصور.

الصورتان –كما تلحظ – هما (تمثيليتان)، و (الصورة التمثيلية) –كما حدثناك عنها سابقاً – لها تميّز خاصّ، أي ذات مهمّة فنيّة تختلف عن المهمّة الفنّية للصور الأخرىٰ، كالتشبيه و الاستعارة و الرمز... إلخ، حيث إنّ لكلٍّ واحدة منها مهمّتها الخاصّة بها، بحسب ما يتطلّبه السياق للنصّ، فما هي خصوصيّة هذا السياق الذي وردت فيه الصورة التمثيلية؟

إنّك إذا أعدت النظر من جديد، لحظت بأنَّ الموقف أو السياق هنا، يتحدّث عن عبادة الوثن، و يتحدّث عن عبادة قوم كانوا يعبدون اللّه على حرف، أي بقدر ما تجرّه العبادة عليهم من المنفعة الدنيوية، و إنّ هؤلاء، حينما تصيبهم الفتنة أو الشدّة يتخلّون عن عبادة اللّه تعالى.

سياق النصّ الذي وردت فيه الصورتان التمثيليتان (لبئس المولى و لبئس العشير) حيث تجد أنَّ النصّ يستهدف من وراء ذلك أنْ يكشف مدىٰ الانحطاط الذهني لأمثلة هؤلاء الناس، حيث أنّهم يتعاملون مع اللّه تعالى بقدر ما يجدون من المنفعة الدنيوية، فإذا أصابهم خير عبدوا اللّه عزوجل، و إن أصابتهم فتنة انقلبوا... و لكنّهم بالنسبة إلى عبادة الأصنام، نجدهم لا يمارسون هذا السلوك، بل العكس من ذلك دون أن يشعروا.

إنّهم يعبدون الصنم، و الصنم لا ضرر فيه و لا نفع، فكيف – إذن – يعبدون ما لا ضرر فيه و لا نفع بالنسبة إلى الصنم، في حين إنّهم يعبدون اللّه تعالى في حالة خاصّةٍ فحسب، هي حالة المنفعة؟ لماذا لا يطبقون هذا المبدأ المنحرف في مجال عبادتهم الوثنية؟ هذا واحد، يضاف إلى ذلك، إنَّ الحالة هنا عكسية، فالصنم يسبّب لهم الضرر دون النفع (يدعون لمن ضرّه أقرب من نفعه).

إذن، كم هي شديدة حالتهم الانحطاطية هذه؟ و لذلك عقّب عليهم النصّ القرآني الكريم قائلاً عن مثل هذه العبادة و الوثن الذي يعبدونه بأنّه لبئس المولى و لبئس العشير. فالمولى و العشير هما اللذان خلع عليهما النصّ طابعاً تمثيلياً من الذمّ، من خلال صيغة «بئس» ليوضّح مدى التخلّف الذهنيّ لهؤلاء المنحرفين.

لكن : ما نستهدف لفت نظرك إليه، هو أنّ الصورة (التمثيلية) التي انتخبها النصُّ، إنّما تتميّز خصوصيّتها في أنّها ذات مهمّة فنّية تضطلع بتعريف الشيء، أي أنّها تعرف وتجسّد، لا أنّها تشبّه أو ترمز أو تستعير. إنّها ـ أي الصورة التمثيلية ـ تعني إحداث علاقة بين شيئين يقوم أحدهما بتمثيل و تجسيد و تعريف الشيء الآخر. و هذا ما نجده في الصورتين التمثيليتين «لبئس المولى و لبئس العشير».

إنّ هدف النصّ هو أن يعرف بأنّ ما يعبده هؤلاء الوثنيون، بدلاً من عبادة الله تعالى وحده، هو المولى البائس و العشير البائس. لماذا؟ لأنّه لا يجرّ منفعة للعابد، بل يجرّ إليه الضرر، مع أنّهم في عبادتهم لله تعالى كانوا يتعاملون وفق المنفعة و الضرر.

و الآن : إذا عرفنا السرّ الفنّي لانتخاب الصور التمثيلية هنا، يجدر بنا حينئذٍ أنْ نحدّثك عن دلالتها الفنّية و ما تنطوي عليه من عناصر الطرافة و الإثارة و الجمال.

إنّ اهمّية هذه الصورة تتمثّل في كونها قد انتخبت (المولىٰ) و العشير لتجسّد بهما مفهوم (العبادة الوثنية)، و انتفاء فاعليّتها التي توهّم الوثنيون وجودها. إنّ العلاقة الاجتماعية بين الفردين، و بين الفرد و أحد الأطراف الاجتماعية كالدولة مثلاً، أو بين الفرد و الطرف الغيبي، كالسماء مثلاً، أو سائر الأطراف المعنوية التي يتّجه إليها الفرد.

هذه العلاقة يمكن تصوّرها، في ضوء المفهوم الاجتماعي للعلاقات، ذات جانبين :

مادّي و معنوي، و لكنّها في الحالات جميعاً ذات معطى نفسي، لأنّ الجانب المعنوي يحقّق إشباعاً للحاجة إلى ما يُطلق عليه مصطلح (الانتماء الاجتماعي)، نظراً لتركيبة الإنسان القائمة على حبِّ الاجتماع، كما أنّ الجانب المادّي لا مناص من إشباعه نظراً لحاجات الإنسان إلى الغذاء و المسكن... إلخ.

من جانب آخر، فإنَّ العلاقة المذكورة تنشطر إلى قسمين حاجة الإنسان إلى من يفوقه فاعلية، كحاجة الطفل مثلاً إلى من يلي أمره، و حاجة الإنسان مطلقاً إلى ترشيد سلوكه. و هناك حاجة أُخرى تقوم، ليس على فوقية الطرف الآخر، بل إلى تكافؤه في المشاعر و الأحاسيس، و هو يتمثّل في جماعة الأُسرة و الأصدقاء، و نحو ذلك من أشكال ما يُسمّى بـ(الجماعة الأولية) في اللغة الاجتماعية.

إنّ ما نؤكّد عليه في هذا الصدد، أنَّ النصّ القرآني الكريم، قد انتخب صورتي (المولى) و (العشير) ليجسّد بهما (الحاجة البشرية) إلى من يفوقها و يتكافأ معها، أي : الحاجة إلى الترشيد من توجّه و رعاية و نحوها، ثمّ الحاجة إلى الانتماء الاجتماعي كالصداقة مثلاً أو الأقارب أو الأسرة كما قلنا.

إنّ المولىٰ في قوله تعالى (لبئس المولى) تمثّل الحاجة الأولى، و إنّ العشير في قوله تعالى (لبئس العشير) تمثّل الحاجة الثانية.

و في ضوء هذه الحقيقة يمكنك أن تتبيّن مدى أهمّية هاتين الصورتين التمثيليّتين (لبئس المولى و لبئس العشير).

فالمولىٰ هو المجسّد للفوق، و العشير هو المجسّد للتكافؤ بين طرفي العلاقة.

و الآن : يمكنك أن تربط بين هاتين الصورتين و بين سلوك الوثنيين الذين يتّخذون من دون اللّه تعالى ما لا ينفعهم بل ما يضرّهم كيف ذلك؟

إنّ الحاجة الأولى أي : حاجة الإنسان إلى المولىٰ، إلى المرشد، إلى الناصر، هذه الحاجة لا يمكن أن يحقّقها الصنم، لماذا؟ لأنّه حجر لا يملك وعياً و لا فاعلية، فكيف يتّخذه الأغبياء مولى لهم؟ و كذلك الحاجة الثانية لا يمكن أن يتحقّق إشباعها من قبل الصنم، لماذا ؟ للسبب نفسه و هو انعدام وعيه و فاعليته، فكيف يتّخذه الأغبياء (عشيراً)

لهم، أي : طرفاً اجتماعياً متكافئاً كالأُسرة، و القرابة و الأصدقاء، فـالصنم لا يـمكن أن يحقّق إشباعاً لحاجة الإنسان إلى الانتماء الاجتماعي مادام عديم الوعي و الفاعلية.

إذن : للمرّة الجديدة، أنَّ المتلقي لمدعوّ بأنْ يتأمّل بدقّةٍ هاتين الصورتين الممتعتين الممتلئتين بعناصر الإثارة و الجمال من جانب، و بعمق الدلالة و دقّتها من جانب آخر. وكيف أنّها قد انتخبت جوهر العلاقات التي يقوم عليها سلوك الإنسان لتجسّد من خلالها سلوك المنحرفين الذين رسمتهم بأنّهم خسروا الدنيا و الآخرة في تخليهم عن الله تعالى، و في اتجاههم إلى من هو دونه، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿من كان يَظُنّ أنْ لَنْ يَنْصُره اللّه في الدنيا و الآخرة فليمدد بسبب إلى السماء ثمّ ليقطع فلينظُرْ هل يُذهبنّ كيدُه ما يَغيظ﴾ [١].

في هذه الآية الكريمة، واحدة من الصور الفـنّية المـدهشة إنّك لو تأمّـلتها بـدقّة، للحظت أنّك أمام صورة ملأى بالطرافة، و بالأسرار الفنّية الفائقة، و بـالإمتاع الجـمالي، وبكلِّ ما هو مثير و معجز و ملفت للنظر.

الصورة في هذه الآية الكريمة تـنتسب إلى مـا نـطلق عـليه مـصطلح (الصـورة الإحالية)، أي الصورة التي تتضمّن ما هو غير ممكن بشرياً، و هـي تشـبه مـن بـعض الجوانب لما أسميناه بـ(الصورة الفرضية) التي حدّثناك عن بعض نماذجها، فـي مـواقـع سابقة، حيث (تفترض) شيئاً لم يحدث، و إنْ كان ممكناً في ذاته أو في مجالات أُخرى مثل صورة ﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبلٍ...﴾ [٢].

المهم، ينبغي قبل أن نحدّثك عن هذه الصورة، أنْ نحدّثك عن السياق الذي وردت فيه.

إنّ الآية الكريمة تتحدّث عن المنحرفين الذين يعادون الإسلام و تـغيظهم كـلمة الإسلام و نصرة الله تعالى للنبيّ ﷺ، حيث يقول لهم النصّ : إنَّ من يظنّ أنّ الله تعالى لن

١- الحج / ١٥.

٢- الحشر / ٢١.

ينصر نبيّه ﷺ في الدنيا و الآخرة، فليمدد إلى السماء بما يقدر عليه من الأسباب، ثـمَّ ليقطع نصرة اللّه تعالى للنبي ﷺ ثم لينظر، هل يستطيع بعمله هذا أنْ يزيل غيظه من نصرة اللّه تعالى للنبيّ ﷺ. هذا هو السياق الذي وردت فيه الصورة الفنّية، و نعني بها صورة الإمداد بسبب إلى السماء، و قطعه لنصرة اللّه لنبيّه ﷺ.

في البدء، ينبغي أنْ نلفت نظرك إلى أنّ المفسّرين يتفاوتون في تحديد المراد مـن الصورة المذكورة، فهناك من يذهب إلى ما ذهبنا إليه، و هناك من يذهب إلى أنّ المقصود من ذلك هو أن يمدّ المنحرف الذي تغيظه نصرة اللّه تعالى لرسول اللّـه ﷺ حـبلاً فـي السقف، وليمدد ذلك الحبل حتّى يقطع بحيث يموت مختنقا.

و في تصوّرنا أنّ الاتجاه الأوّل أقرب، من الزاوية الفنّية التي نعنى بها، إلى جمالية الصورة و تركيبتها، لماذا؟ إنّك لا تشاهد أيّة قرينة تساعد على عملية شدّ الحـبل فـي السقف، و عملية إمداد الحبل و التفافه حول العنق و استتباعه إماتة الشخص، مضافاً إلى أنّ قوله تعالى (ثمّ ليقطع فلينظر هل يذهبنّ كيده ما يغيظ) يتنافى مع عملية الاختناق و الموت، حيث لا حياة له، لننظر هل يذهبنّ كيده ما يغيظ.

لذلك، فإنَّ التفسير الآخر، و هو الذي أشرنا إليه يـظلّ أقـرب إلى واقـع التـركيب الصوري، و ما يتضمّنه هذا التركيب من الأسرار الفنّية التي سنحدّثك عنها.

إذن لنتحدّث عن الصورة المشار إليها، و نبدأ بتحليلها أوّلاً.

إنّ الصورة المذكورة تتركّب من عملية مدّ لشيء من الأشياء إلى السماء، و ليكن الحبل أو أيّ سبب آخر، و هذا هو الجانب الماديّ للصورة، ثمّ تـتركّب مـن عـملية أو محاولة قطعٍ لنصرة السماء لمحمد ﷺ. و هذه العملية مجهولة، قد تكون مادّية و قد تكون عملية كلامية أو معنوية، ثمّ تتركّب من عملية ثالثة نفسية هي إذهاب الغيظ من صـدر المنحرف. و أخيراً، ثمّة عملية رابعة نفسية تقف وراء العمليات الثلاث هي كيد المنحرف الذي يمارس هذه العمليات لتمرير هدفه البائس.

إنَّ الطرافة تظلّ هي العنصر المصاحب لكلِّ هـذه العـمليات المـلفعة بشـيء مـن الغموض. فأنت لو أمعنت النظر بدقّة، للحظت أنّك أمام صور حسيّة ذات إمتاع و ضبابية

في آن واحد. حيث يمكنك أنْ تستحضر في خيالك صورة أحد الأشخاص و هو يرفع بحبل إلى السماء، و يحاول الصعود من خلاله إلى السماء، ثمّ يقوم بعمليات خاصّة يحاول من خلالها أن يقطع نصرة اللّه تعالى عن النبيّ ﷺ، ثمّ يقف فينظر هل استطاع أن يذهب بكيده هذا ما يغيظه؟

الطرافة هنا - و نحن نضطرّ إلى أن نكرّر هذا الكلام عن الطرافة - تتمثّل في جميع العمليات التي عرضها النصّ. فعملية مدّ الحبل مثيرة كلّ الإثارة، تستوقف كلّ ملاحظ، تشدّه إلى مشاهدة العملية كلّ الشدّ، لماذا ؟ لأنّها محفوفة بالغرابة و بجدّة المحاولة وبصعوبتها و بغموضها و... إلخ. إنّه لمن الصعب أن تتصوّر رجلاً ينصب سلّما طويلاً مثلاً و يصعد به إلى فوق، و لكنْ هل ثمّة حدّ هناك؟ كلّا. لذلك تبدأ طرافة الموقف.

و أمّا إذا كان السبب شيئاً آخر هو الحبل مثلاً، فإنّ الغرابة أو الطرافة لتتضاعف، لماذا؟ لعدم إمكانية الشدّ أو المدّ إلى الأعلى إلّا من خلال السقف. و لكن أين السقف، وأين السماء منه؟

من هنا نجد أنّ النصّ ترك لنا نحن القرّاء أنْ نتخيّل ما يسمح لنا به التخيّل من استحضار أيّة وسيلةٍ نختزنها في تجاربنا لنتصوّر من خلالها نمط الوسيلة التي يستطيع بها المنحرف أنْ يمدّ بها إلى السماء، و هذا ما يفسّر لنا السرّ الفنّي الكامن وراء العبارة التي قالت «فليمدد بسبب إلى السماء»، فعبارة (بسبب) دون أن يحدّدها النصّ بحبلٍ أو بسلّم أو بغيرهما، تعني أنّ النصّ قد استهدف من ذلك أنْ يترك للمنحرف بأنْ ينتخب أو يبتدع أيّة وسيلة مبتكرة متطوّرة في تصنيعها مثلاً بحيث تمكنه من الصعود إلى السماء و تحقيق حلمه البائس.

و الآن نفترض أنّ المنحرف قد تمكّن من الصعود إلى السماء، فهنا تواجهنا جملة من الافتراضات الممتعة، حيث ننتظر أن يقوم بعملية (القطع) لنصرة السماء. فما هي مشخصات هذه العملية، و ما هي حدودها؟ إنّه يريد أن يحقّق هدفاً هو قطع النصرة لمحمّد ﷺ، لكن : كيف يقطعها؟ ما هي وسائله التي يعتمد عليها؟ إنّه أمام سماء و ملائكة و... إلخ، فما الذي بمقدوره أن يفعله؟ فالمتلقّي هنا يواجه عشرات الافتراضات الموهومة

التي تصاحب محاولة قطع المنحرف للنصر. و هذا إمتاع جديد يسمح لعنصر التخيّل بالحركة و النشاط و الحيوية.

ثمّ لنقف عند المرحلة الأخيرة، و هي أن ينظر إلى نتائج محاولاته الوهمية، حيث يتساءل النصّ قائلاً : هل يذهبن كيده ما يغيظ؟ طبيعياً، يترك النصّ جواب التساؤل المذكور مفتوحاً. و هذا هو واحد من أسرار الفنّ، أي : اختتام الصورة الفنّية نهاية مفتوحة و ليس مغلقة، حيث نعرف أنّ النهاية المغلقة للشيء هي التي تحدّد المصير النهائي له، كما لو ختم النصّ حياة الشخصية التي يرسمها بالفشل، و لكن عندما يترك النهاية مفتوحة، حينئذٍ فإنّ السرّ الفنّي ليتوهّجُ تماماً من خلال هذه النهاية. فأنت حينما يواجهك رسم لشخصيةٍ ذات سلوك يبتعث الإثارة، عندئذٍ ستدع خيالك يتحرّك في مجالاتٍ شتّى لتستخلص نمط النهاية التي ستطبع سلوك هذا الشخص، في حالة كونه قد رسم بلا نهاية.

لكن : عندما يواجهك رسم لشخصية خلع عليها النصّ طابعاً افتراضياً أو إحالياً، أي ما هو من المحال و الممتنع، عندئذٍ يمكنك - دون الحاجة إلى أن يرسم لك النصّ نهايته - أن تستخلص سريعاً نمط النهاية البائسة التي تنتهي إليها مثل هذه الشخصية، و هذا ما نجده في رسم المنحرف الذي تحدّث عنه النصّ متسائلاً : (فلينظر هل يذهبن كيده ما يغيظ). طبيعياً، أنّ المتلقّي سيدرك فوراً - على نحو عفوي - أنَّ الغيظ سيبقىٰ داخل أعماقه، أعماق المنحرف الذي يشتعل غيظاً دون أن يقدر على عمل شيء.

بقي أن نلفت نظرك - أخيراً - إلى أهمّية مثل هذه الصورة (الإحالية) أو (الممتنعة). إنّ الفارق بين الصورة الوهمية التي تطبع نتائج البشر، و بين الصورة الممتنعة أو الافتراضية التي تطبع النتاج المعجز، هو أنَّ الافتراض أو الإمتناع يصاحب أوّلهما نوعٌ من التعظيم للشيء، و يصاحب الآخر نوع من التهوين أو السخرية من الشيء، أي أنّ احدهما يضادّ الآخر تماماً. و لكلٍّ مسوّغاته بطبيعة الحال. و يعنينا أنْ نحدّثك الآن عن المسوّغ للصورة الممتنعة، مادمنا في صدد تحليلها فنّياً.

إنَّ عنصر (السخرية) من المنحرفين تفرض ضرورتها، لماذا؟ لأنّ المنحرف منغلق الذهن، مشحون بالتوتّر النفسي، غارق في عدوانيته، في غيظه، في حقده على ما هو خير.

و حينئذٍ فلابدّ من مخاطبته بلغة ساخرة تتناسب و عقليته و كيده. إنّ كيده لقاصر، و هل يمكنه أن يصنع شيئاً حيال السماء و قدرتها؟ كلّا، و في مثل هذه الحالة، فإنّ السخرية منه تفرض أن يكون الرسم بسلوكه متجانساً مع واقعه، فمادام عاجزاً عن ممارسة أيَّ عمل قبالة السماء ألم يكن من الأجدر أن ترسم له صورة ذات دلالة على عجزه، أي : عدم قدرته عمل شيء.

و هذا ما حدث بالفعل، حيث رسمه النصّ عبر صورة ممتنعة هي (فليمدد بسبب إلى السماء، ثمَّ ليقطع، فلينظر هل يذهبنّ كيده ما يغيظ؟). إذن : كم تبدو هذه الصورة الممتعة متجانسة تماماً مع طبيعة السلوك الذي يصدر المنحرف عنه، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿حنفاءَ للّهِ غَيْرَ مُشركين به و من يُشرك باللّه فكأ نّما خرَّ من السماء فَتخْطفه الطيرُ أو تهوي به الريح في مكان سحيق﴾ [١].

في هذه الآية الكريمة، تلحظ تشبيهاً من التشبيهات التي لها تميّز خاصّ في القرآن الكريم. فالتشبيهات أو مطلق الصور في القرآن بعضها مألوف، و بعضها مقرون، مضافاً إلى أُلفته بما هو سهل الإدراك، و بعضها مقرون بما هو صعب الإدراك... و هكذا. التشبيه الذي نحن في صدده ينتسب إلى النمط الأخير من نماذج التشبيه، أيْ التشبيه المألوف، و لكنّه مقرون بما هو صعب الإدراك.

من جانب آخر، نجد أنّ بعض تشبيهات القرآن تتوكّأ على ما هو مألوف من العلاقات بين الأشياء، أي أنّ النصّ القرآني يستحدث علاقات واضحة بين المشبه والمشبّه به، مثل (و حور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون). و حيناً آخر نجده يتوكّأ على علاقات ضبابية ممتعة بين المشبّه به و المشبّه.

هذا ما يمكنك أن تلحظه في التشبيه الذي نحن في صدده (و من يشرك باللّه، فكأنّما خرّ من السماء فتخطفه الطير أو تهوي به الريح في مكان سحيق). و المهم بعد

١- الحجّ / ٣١.

ذلك، هو أنّ هذه الضبابية المتعة تُصاحبها سمتان، هما طرافة التشبيه، أي عدم استخدام أمثلته في اللغة، ثمَّ وضوح المشبّه به، السقوط من السماء، خطف الطير... إلخ. و هذا ما يثير الدهشة و الانبهار، طالما نعرف بأنّ الضبابية و الوضوح لا يـجتمعان، و أنَّ الأُلفـة والطرافة يندر الجمع فيما بينهما، إلّا أنَّ الإعجاز القرآني الكريم يتخطّى – بطبيعة الحال – هذه الحقائق ليقدّم واحداً من التشبيهات المدهشة حقّاً كما سيتّضح لك.

و الآن : لنبدأ بتحليل هذه الصورة التشبيهية، إنَّ النصّ القرآني يريد أن يوضّح ظاهرة (الشرك) بالله تعالى. و حينئذٍ شبّه هذه الظاهرة، أي الشـرك، بـمن سـقط مـن السـماء فتخطّفته الطير، ثمّ شبَّهه بتشبيه آخر هو بمن سقط من السماء فهوت به الريح في مكان سحيق. و إذا أردنا أنْ نحلّل هذه الصورة، يتعيّن علينا أنْ نعرض لجملة من الخـصائص الفنّية، منها ما يرتبط بأداة التشبيه (كأنّ)، و منها ما يتّصل بنمط هذا التشبيه و افتراقه عن التشبيهات الأخرىٰ في القرآن الكريم.

و نقف أوّلاً مع أداة التشبيه (كأنّما).

من الحقائق التي لاحظناها في تشبيهات القرآن الكريم، و في نصوص أهل البيت المعصومين عليهم السلام، أنّ استخدام أدوات التشبيه يحمل كلَّ واحدة منها خصوصية تختلف عن خصوصية الأداة الأخرىٰ. هذه الحقيقة لم يكد يلتفت إليها الدارسون، بيد أننا من خلال عملياتٍ استقرائية استطعنا أن نكتشف هذه الفوارق بين أدوات التشبيه الثلاث (الكاف) (كأنّ) (مِثْل).

و تسأل : ما هي الفوارق بينها؟ و نـجيب : أنَّ (الكـاف) تسـتخدم فـي الحـالات الاعتيادية للشيء، أي : عندما يريد النصّ أن يشبّه بين شيء و آخر، بحيث تكون العلاقة بينهما تأخذ درجة المنحنىٰ المتوسط، حينئذٍ تُستخدم الأداة (الكاف) لتشير إلى أنّ أوجه الشبه بين الشيئين متقاربة بدرجة متوسطة، كما لو افترضنا أنّ أوجه الشبه بين الطرفين هي ٥٠٪. و لكن إذا كانت أوجه الشبه أقلّ من ذلك، حينئذٍ تستخدم أداة (كأنّ)، و أمّا إذا كانت أوجه الشبه أكثر من ذلك، حينئذٍ تستخدم الأداة (مثل).

هذه الحقيقة أوضحناها، في مواقع سابقة، و لكننا عرضنا عابراً لها الآن، لأنّنا فـي

صدد احد التشبيهات التي استخدمت الأداة (كأنّ) لتشير بها إلى أوجه الشبه بين (الشرك) و بين السقوط من السماء، بحيث تتخطّف الطير الساقط، و بحيث تهوي به الريح في مكان سحيق. أي، أنّ هذا التشبيه يتناول العلاقة بين الشرك و بين السقوط من السماء من خلال وجود نسبة خاصّة من التشابه بينهما هي أقلّ من المتوسّط.

و من الطبيعيّ أنّ لهذا سرّاً فنّياً سنوضّحه لك لاحقاً.

لكن : من الطبيعيّ أيضاً، ينبغي أنْ تضع في ذهنك أنَّ المعيار الفنيّ لجمال التشبيه لا يتحدّد بمقدار ما يكون بين الشيئين من أوجه الشبه، أي لا يُقاس بكثرة وجوه الشبه أو بقلّتها، بل بمقدار ما يؤدّي به وجه الشبه من مهمّة فنّية. لذلك تجد في القرآن الكريم بعضاً من التشبيهات التي تتكثّر فيها أوجه الشبه بين الشيئين لدرجةٍ عالية جدّاً، و تجد حيناً أنّ أوجه الشبه تنحصر في وجهٍ واحدٍ مثلاً، و هذا يعني أنّ المعيار ليس هو كثرة أو قلّة أوجه الشبه، بل هو في اقتناص وجه محدّد من الشبه لتوضيح المقصود.

إذا عرفنا هذه الحقيقة، حينئذٍ نبدأ بمتابعة الحديث عن التشبيه الذي نحن في صدده.

إنّ النصّ القرآني الكريم - كما قلنا - قد استخدم الأداة (فكأنّما) ليشبّه من خلالها بين (الشرك) و بين من يسقط من السماء فتخطفه الطير أو تهوي به الريح في مكان سحيق. و هذا يعني أنّ أوجه الشبه بين الشرك و السقوط من السماء هي محدّدة في نقطة خاصّة. و المطلوب هو ملاحظة هذه النقطة التي تبرز حقيقة الشرك، فما هي؟

النصوص المفسّرة تتفاوت في بيان المقصود من هذا التشبيه، إنَّ البعض منها يتّجه إلى القول بأنَّ المقصود من ذلك هو أنَّ المشرك هالك لا محالة، فكما أنَّ الساقط من السماء إلى الأرض هو هالك، كذلك فإنَّ المشرك هو هالك لا أمل في نجاته. و يذهب البعض الآخر إلى أنّ المقصود من ذلك هو أنَّ المشرك بعيد عن الحقّ بعد من سقط من السماء إلى الأرض فأهوت به الريح في مكان بعيد.

و السؤال هو : إذا كان الهدف من التشبيه هو مجرّد الإبانة عن مدى البعد بين الشرك والسقوط، بين البعد عن الحقّ و بين بعد الساقط بين السماء و الأرض، فلماذا جاءت القيود الأخرىٰ، مثل فتخطّفه الطير مثلاً؟ ما علاقة خطف الطير بالبعد و القرب؟ ثمّ من

الممكن أن يقال بأنَّ الريح حينما تنقل الساقط من السماء إلى مكان بعيد، أن تكون هناك علاقة بينهما من حيث البعد، و لكن ما هي الضرورة إلى أنْ تتدخل الريح لتنقل الساقط إلى مكان بعيد؟ فالسقوط من أعلى إلى الأرض، خصوصاً من السماء إلى الأرض، كافٍ في تحديد البُعد بين الشرك و الساقط، فلماذا هذه القيود إذن؟

لا نقدّر أنَّ احداً يمكنه أن يجيب على مثل هذا السؤال. و حينئذٍ لابدّ من البحث عن أسرارٍ أُخرىٰ وراء هذا التشبيه، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار، أنَّ القرآن الكريم يدقّ في استخدامه للتشبيه على نحو مذهل و مُدهش، و حينئذٍ لابدّ من وجود أسرارٍ خاصّة لا يزال الدارس الأدبيّ عاجزاً عن أن يكتشفها.

ترى : هل يُتاح لنا أن نتأمّل من جديد عسى أن نكتشف بعض هذه الأسرار؟ لنحاول إذن.

لكن قبل أن نتّجه إلى هذه المحاولة، ينبغي لفت النظر إلى أننا أمام نمطٍ خاصّ من التشبيه، هو ما نطلق عليه اسم، التشبيه المتكرّر، و هو ـ أي التشبيه المتكرّر ـ على أنواع لا يعنينا أن نعرضها جميعاً بقدر ما يعنينا أن نعرض لأحد أشكاله، و هو التشبيه الذي نحن في صدده. فأنت تجد أنَّ النصّ شبّه الشرك بمن سقط من السماء، فتخطّفته الطير، ثمَّ استخدم الأداة (أو) المرددة بين أكثر من شيء حيث شبّه الشرك بمن ألقته الريح في مكان بعيد.

و هذا يعني أنَّ النصّ قد اعتمد أوّلاً عنصراً مشتركاً هو السقوط من السماء، ثمّ ردّد بين شيئين يترتّبان على السقوط هما : خطف الطير أو لقاء الريح في مكان بعيد، بالنسبة إلى الساقط. و هذا النوع من التشبيه المردّد أو المتكرر، لابدّ من أن ينطوي بدوره على أسرار فنّية. إذن : ينبغي أن نبحث عن الأسرار الفنّية للتشبيه من جانب، و للتشبيه المتكرّر من جانب آخر.

إنَّ هذا التشبيه يجمع بين صفتي الوضوح و الضبابية الممتعة، الوضوح يتأتّى من كونه يشبّه ببساطة عملية الشرك بمن يسقط من السماء فتخطفه الطير أو فتهوي به الريح في مكان سحيق. و أمّا الضبابية الفنّية فتتأتّى من طبيعة العلاقة بين الشرك و بين السقوط

و ما يستتبعه من خطف الطير أو القاء الريح.

إنَّ هذا التشبيه ورد في سياق الحجّ، حيث سبقه و لحقه تأكيد على تعظيم شعائر اللّه تعالى و حرماته، كما تكرّرت الإشارة فيه إلى عدم الشرك في ممارسات الحجّ مثل ﴿و من يُرد فيه بإلحادٍ بظلم نذقه من عذاب إليم﴾ [١] و مثل ﴿لا تشرك بي شيئاً و طهّر بيتى﴾ [٢] ومثل ﴿و أحلّت لكم الأنعام إلّا ما يُتلى عليكم فاجتنبوا الرجس من الأوثان واجتنبوا قول الزور * حنفاء لله غير مشركين﴾ [٣].

إنَّ هذه الإشارات المتكرّرة إلى عدم الشرك في سياق مناسك الحجّ، لابدَّ من انطوائها على سرٍّ فنيّ يظلّ على علاقة بالتشبيه الذي نحن في صدده، كذلك فإنَّ الإشارة المتكرّرة إلى أنّه «ذلك و من يعظّم شعائر اللّه فإنّها من تقوى القلوب» حيث وردت بعد التشبيه، لابدّ أيضاً من كونها تنطوي على سرٍّ فنّي يظلّ على علاقة بالتشبيه الذي نحن في صدده.

و الآن : إذا عرفنا أنَّ تكرار هاتين الظاهرتين، تعظيم حرمات اللّه تعالى، من جانب، و عدم الشرك من جانب آخر، و كونهما يسبقان التشبيه المتقدّم و يلحقان به من جانب ثالث، إذا عرفنا ذلك، حينئذٍ ينبغي أن نضع في الاعتبار أيضاً، أنَّ النصوص المفسّرة تشير إلى أنّ بعض المنحرفين الذين كانوا يمارسون الحجّ، يلطّخون الأوثان بدماء قرابينهم، كما أنّهم كانوا – في تلبياتهم – يشركون غير اللّه تعالى.

كلّ أولئك حين تضعه في ذهنك، عندئذٍ يمكنك أنْ تعثر على الخيط الرابط بين هذه الممارسات و بين التشبيه المذكوره، أي : التشبيه الذي يقرن بين من يشرك باللّه تعالى وبين من خرّ من السماء فتخطفه الطير أو تهوي به الريح في مكان سحيق.

كيف ذلك؟ هذا ما نحاول أن نوضّحه الآن.

إنّه من الممكن أنْ نضع تجربةَ سقوط الطير مثلاً أو سقوط شيء من الأشياء من فوق،

١- الحجّ / ٢٥.

٢- الحجّ / ٢٦.

٣- الحجّ / ٣٠ـ ٣١.

نضعه مكان سقوط الإنسان، ثمّ ننظر ما يستتبع سقوط الطائر أو الشيء، بالنسبة إلى الواقع فإنّ الإنسان إذا سقط من علوٍ فإنّه يموت لا محالة، و حينئذٍ سواء تـخطفه الطـير أم لم يتخطّفه، لا يترتّب عليه أمرٌ مادام سقوطه يقترن بالموت. كما أنّ الإنسان إذا سقط من علوٍّ فإن الريح لا تكتسحه إلى مكان سحيق لأنّه يسقط عمودياً فيموت، إلّا في حالة افتراضنا بأنَّ سقوطه من فوق يقترن بسقوطه في مكان عميق، و ليس في مكان سحيق.

و في ضوء هذه التجارب فإنَّ سقوط الإنسان من علٍ لابدّ من حمله على سقوط أحد الطيور مثلاً أو سقوط أحد الأشياء، فالطائر مثلاً حينما يسقط بسبب من الأسباب من الجوّ أو الشجرة حينئذٍ فإنّ إمكانية أن يتخطّفه طائر آخر تظلّ تجربة عملية في دنيا الواقع، و أمّا سقوط الشيء من عـلٍ فأمر ينسجم مع عملية إلقاء الريح إيّاه في مكان سـحيق. فالقشّة مثلاً أو أيّ جسم خفيف من الأجسام عندما يسقط من علٍ فإنّ شدّة الريح سوف تنحرف به من أن يسقط عمودياً، فتنقله الريح إلى مكان بعيد.

إذن : في التشبيه الذي نحن في صدده نواجه منحىً فنّياً خاصّاً في صياغة التشبيه. وهذا المنحىٰ يتمثّل في كون الإنسان عند ما يشبّه بمن خرَّ من السماء، إنّما يشبّه بطائر أو بشيء سقط من السماء، و ليس بسقوط الإنسان نفسه. و حينئذٍ فإنَّ التشبيه يكون غير مباشر، أي تشبيهاً بالواسطة.

و تسأل : كيف يتمّ التشبيه بالواسطة؟ و نجيبك : أنّ التشبيه المشار إليه. من المحتمل أن يكون على هذا النحو «إنّ من يشرك باللّه تعالى يشبه الطائر أو الشيء الذي سقط من الجو، حيث يتخطّفه الطير، إذا كان حيواناً أو تلقي به الريح في مكان سحيق، إذا كان شيئاً من الأشياء.

و تسأل : ما هو دليلك على هذا؟ و نجيبك : إنَّ تكرار التشبيه بواسطه (أو) التي تفيد الترديد بين شيئين، يساعدنا على هذا الاستنتاج. فالتشبيه ذكر بأنّ من يشرك بالله تعالى لكأنّه يخرّ من السماء فتخطفه الطير أو تهوي به الريح. فعبارة (أو) تفيد بأنّ الساقط من الجوّ لا يخلو من أحد نمطين، أن يسقط فتخطفه الطير أو تهوي به الريح، و أحدهما غير الآخر، لأنّ الطير لا تخطف إلّا ما يُؤكل لحمه، و الريح لا تُلقي الشيء في مكان بعيد إلّا إذا

كان جسماً خفيفاً كورق الشجر مثلاً.

و في ضوء هذه الحقيقة التي استخلصناها، يمكننا أنْ نتقدّم فنحلل التشبيه بواسطة، أي تشبيه الإنسان الذي يشرك بالله تعالى بالطير الساقط، أو الشيء الساقط، و ليس بالإنسان الساقط من علٍ.

و إذا كان الأمر كذلك، فما هي إذن علاقة الشرك بالطائر أو الشيء الساقط، و علاقة خطف الطير إيّاه أو إلقاء الريح إيّاه في مكان سحيق؟

إنّ سقوط الطير - في حدّ ذاته - يُعدّ فقداناً لموقعه العلوي في الفضاء أو الشجر، كما أنّ سقوط طعامه مثلاً في مكان سحيق يهدّد حياته و يفقده أبسط متطلبات العيش. و إذا نقلنا هذه الحقيقة إلى سلوك الإنسان الذي يشرك غير اللّه تعالى في مناسك حجّه، كما لو كان يشرك في تلبيته غير اللّه تعالى أو يلطّخ بدم قربانه الأصنام.

حينئذٍ يمكنك أن تقارن بين هاتين التجربتين، فتصل إلى الاستنتاج الآتي : إنّ من يشرك غير اللّه تعالى في تلبيته أو قربانه يُشبه طائراً أو طعاماً للطائر، بحيث يسقط الطائر فيخطفه غيره، أو بحيث يسقط طعامه في مكان سحيق لا يقدر على الوصول إليه.

المشرك إذا كان هدفه هو جلب المنفعة لديه في تلبيته و قربانه، فإنّ الهدف المذكور سوف لن يتحقّق البتة، لماذا؟ لأنّ سقوطه مِن علٍ يستتبع سقوط موقعه، و حتّى في حالة كونه يحتفظ بحياته أثناء السقوط، فإنْ تخطفه من علٍ الطير سوف لن يبقى لديه أملٌ في استمرارية الحياة، إنّ أداء مناسكه، و إنْ كان لله تعالى، إذا اقترن بغيره تعالى، حينئذٍ لن يبقى لديه أمل في جلب المنافع التي من أجلها يمارس شعائر الحجّ، بـل يـتعرّض إلى الهلاك لا محالة. و حتّى إذا احتفظ بحياته، فإنّ سقوط طعامه على سبيل المثال في مكان يتعذّر الوصول إليه، يهدّد حياته لا محالة.

إذن : يمكنك أنْ تستخلص بأنَّ كلّاً من خطف الطير أو إلقاء الريح من خلال السقوط، يمثّل رمزاً للممارساتِ التي تجمع بين العمل لله تعالى و العمل للأصنام، حيث يسـقط ثواب العمل أساساً، و حين يترتّب على ذلك ضرر يفضي في نهاية الأمر إلى هلاكه لا محالة.

و في تصوّرنا، أنَّ هذا الرمز لا ينحصر في الممارسات الشعائرية التي تصدر عن حجّ المشركين، بل يتجاوزه إلى مطلق الشرك، كما لو أنّ أحداً عمل عملاً لله تعالى و أشرك رضا غير اللّه تعالى في هذا العمل، حينئذٍ فهو ممّن أشرك بالله تعالى، كما وردت بذلك نصوص عن أهل البيت عليهم السلام. فالذي يؤلّف كتاباً مثلاً أو يمارس صلاته لله تعالى ثمّ يدخل رضا الناس، مضافاً إلى رضا اللّه تعالى في عمله العلمي و صلاته، كأن يبحث عن السمعة مثلاً، عندئذٍ فهو ممّن أشرك بالله تعالى.

إذن: للمرّة الجديدة، ينبغي لفت النظر إلى أنّ التشبيه المذكور، بالرغم من كونه قد ورد في سياق الشرك الخاصّ، إلّا أنّه ينسحب فنّياً على مطلق السلوك الذي يدخل رضا الناس مضافاً إلى رضا اللّه تعالى، فيحبط بذلك عمله، و هو أمر يقتادنا إلى ضرورة أن يكون العمل لله تعالى دون أن يتداخل معه رضا الآخرين.

قال تعالى: **﴿أفلم يسيروا في الأرض فتكون لهم قلوبٌ يَعْقِلون بها أو آذان يسمعون بها فإنّها لا تعمى الأبصار و لكن تعمى القلوب التي في الصدور﴾**[1].

الآية الكريمة التي نواجهها، تتضمّن جملة من الاستعارات و الرموز إلّا أنّ الاستعارة الجديدة التي نريد أن نحدّثك عنها هي قوله تعالى (و لكن تعمى القلوب التي في الصدور).

إنّ الاستعارة - كما هو واضح لديك - تعني خلع طابع خاصٍّ بإحدى الظواهر على ظاهرة أخرىٰ، أي إعارة صفة شيء إلى شيء آخر، كما لو خلعنا صفة مادّية على ظاهرة معنوية مثلاً أو العكس.

إلّا أنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو أنَّ هناك نوعاً من الصفات التي تتبادل تأثيراتها فيما بينها، ليس على شكل إعارة، بل التبادل كما قلنا. فمثلاً إنّ قوله تعالى (و اخفض لهما جناح الذلّ) يتضمن خلع صفة مادّية هي (خفض الجناح) على صفة معنوية هي (الذل)،

١- الحجّ / ٤٦.

أو إحداهما على الآخر، كحاسّة السمع و البصر و الشمّ و الذوق... إلخ، حينما يخلع أحدها على الآخر، حينئذٍ فإنّ العلاقة فيما بينها تأخذ مساحةً من دنيا الواقع هي كونها ترتبط بالحواس الإدراكية للإنسان، و هذا ما يجعل التبادل فيما بينها محكوماً بمسوّغ فنيّ خاصّ. إنّك لتجد بأنّ المسوّغ الفنّي في قوله تعالى (و اخفض لهما جناح الذلّ) يتمثّل في وجود صفة مشتركة بين الجناح و الذلّ، هي الخفض، حيث يرمز الخفض الماديّ، و هو الجناح، إلى خفض معنوي و هو الذلّ.

و هذا المسوّغ الفنّي ليختلف عن المسوّغ في صورة (تعمى القلوب التي في الصدور) و ذلك، أنّك تجد أنّ العلاقة بين البصر و القلب لا تكون رمزية تشير بشيء إلى شيء آخر، بل هي علاقة عضوية بين عضوين إدراكيين هما: البصر و القلب أو الصدر، أي إنَّ النصّ خلع طابع (العمى) - و هو خاصّ بعضو البصر - على عضو آخر خاصّ بالقلب، و جعل أحدهما يتبادل تأثيره مع الآخر، بحيث تصبّ الصفتان في نهرٍ واحدٍ هو إدراك أو عدم إدراك الشيء.

و احسبُك على علم، بأنَّ واحدةً من الظواهر الفنّية التي خبرتها الآداب المعاصرة، هي أنّ التبادل بين حواسّ السمع و البصر و الشمّ... إلخ، قد اكتسب قاعدة فنّية في هذا المجال بحيث تجد أنّ الكاتب يخلع صفة العطر مثلاً، و هي خاصّة بحاسة الشمّ على ظاهرة خاصّة بحاسة السمع: كالإيقاع مثلاً، و بالعكس.

و هذا ما تجده في الاستعارة التي نحدّثك عنها و هي (تعمى القلوب)، حيث خلع النصّ ـ كما أشرنا ـ صفة العمى، و هي خاصّة بحاسّة البصر على عضو آخر هو القلب.

إلّا أنَّ المهم هو أن تتبيّن الأهمّية الفنّية لمثل هذه الصور التي تتبادل تأثيراتها فيما بينها، متمثلة في الصور المشار إليها (عمى القلب)، و هو أمر يتطلّب شيئاً من التوضيح.

إنّ كون الحواس أو الأعضاء الإدراكية للشخص تشترك جميعاً في صفة واحدة هي «الإدراك»، يجعل عملية التبادل فيما بينها أمراً له مسوّغه الفنّي الكبير. فأنت مثلاً تدرك بواسطة حاسّة (الذوق) حلاوة أو مرارة أو ملوحة الشيء، و تدرك بواسطة حاسّة (الشمّ) رائحة الشيء، و بواسطة حاسّة (البصر) مرأىٰ الشيء، و بواسطة حاسّة (السمع) صدىٰ

الشيء... و هكذا.

فإذا كانت هذه الحواس، وسائل متنوعة، لحقيقة واحدة هي (الإدراك)، حينئذٍ فإنّ تبادلها فيما بينها يفرض ضرورته الفنّية و النفسية. أما الضرورة النفسية فتمثل في أننا، من الزاوية النفسية، نتحسّس مدى الإمتاع الذي يقترن مع أكثر من حاسّة في التعامل مع الشيء.

فالطعام مثلاً (و هو خاصّ بحاسّة الذوق) تشترك معه حواسّ أُخرى كحاسّة البصر مثلاً، حيث إنّ لونه و تنظيمه و صبّه و إناءه و وسائل تناوله تسهم جميعاً في تصعيد شهية الأكل، كذلك، فإنَّ حاسّة (الشم) مثلاً تسهم في تصعيد الشهية أيضاً، حيث إنَّ رائحة الطعام بمختلف أشكالها المنبعثة من الطهي و من المواد الممتزجة معه لها إسهامها في تصعيد شهية الأكل.

إذن : هناك ثلاث حواسّ قد اشتركت ضمن حاسّة واحدة هي حاسّة (الذوق).

و هذا فيما يتّصل باشتراكها الفعلي أو الكيميائي.

أمّا ما يتّصل بالاشتراك النفسي الصرف، فيمكن توضيحه من خلال استجابتنا للشيء. فالصوت الحسن مثلاً أو الرائحة الذكية أو المرأى الجميل من الممكن أن نتحسّس أثر أحدها في الآخر، حينما نتخيل الجميل قد اقترن بالصوت الحسن، ليس من خلال صوت طائر في حديقة مثلاً، بل من خلال الأصوات الحسنة التي تخلع نغماً على الطبيعة، أو الطبيعة التي تخلع جمالاً على الصوت... و هكذا.

إذن : من الزاوية النفسية، نتحسّس بوحدة الحواسّ التي تنظّم استجابتنا للشيء، مضافاً إلى وحدتها النابعة من الاشتراك الفعلي فيما بينها، كاشتراك الذوق و الشمّ و البصر بالنسبة إلى الطعام، و اشتراك البصر و الشمّ بالنسبة إلى المرأى الطبيعي المتمثّل في حديقة تنتظمها أوراد جميلة (حاسة البصر) ذات رائحة ذكية (حاسة الشم).

و الآن، في ضوء هذه الحقائق التي عرضناها، يمكننا أن نتقدّم إلى الاستعارة الممتعة التي تقول (و لكن تعمىٰ القلوب التي في الصدور). فهنا، تلحظ أنّ حاسة البصر قد اشتركت مع جهاز وجداني هو القلب. و هذا الاشتراك ينظر إليه من الزاوية النفسية بطبيعة

الحال. فالنصّ القرآني الكريم قد تساءل في مستهل الآية (أفلم يسيروا في الأرض فتكون لهم قلوب يعقلون بها) إنّه تساءل عن القلوب التي تتعقل الشيء و تخضعه لجهاز العقل.

ثمّ عقّب على ذلك بقوله «فإنّها لا تعمى الأبصار، و لكن تعمى القلوب التي في الصدور». فهو يتحدّث عن القلب، و القلب يفكّر و لا يبصر، و يتحدّث عن البصر، و البصر يرىٰ و لا يفكّر، أي أنّ أحدهما عكس الآخر.

و لكن : جمالية هذه الاستعارة تتمثّل في كونها قد جعلت من (المتضادّين) وحدة إدراكية، و جعلت ثانياً من هذين العضوين (البصر و القلب) عملية تبادلية، حيث أوضحت لنا، أنّ البصر إذا فقد فاعليته، أي إذا تعطّل جهازه و تحوّل إلى العمىٰ، حينئذٍ فإنّ هذا الفقدان لفاعليته لا ينسحب على جهاز البصر، بل على جهاز القلب.

و بكلمة أخرى، أنّ النصّ خلع (من الزاوية النفسية) صفة العمى، و هي خاصّة بالبصر على جهاز وجداني و هو القلب، ليشير بذلك إلى جملةٍ من الحقائق، منها :

إنّ الرؤية للشيء لا قيمة لها إذا لم تقترن بإدراك القلب، لدلالتها المتمثلة في أنّ اللّه تعالى قد جعل الطبيعة أو الشمس آيةً أو دليلاً على قدرته الإبداعية، و توظيف ذلك أو تسخيره من أجل العمل العبادي للإنسان.

و هذا يعني أنّ وظيفة البصر قد اشتركت مع وظيفة القلب، و هو ممّا يسوّغ فنيّاً بأنْ يتبادل هذان الجهازان تأثير أحدهما على الآخر، بحيث إنَّ القلب إذا فقد وظيفته الإدراكية، حينئذٍ فإنّ صفة (العمى) لا تكون طارئة عليه، مادام البصر للشيء لا ينفكّ عن الإدراك لدلالته.

إذن : كم نتحسّس بجمالية هذه الاستعارة التي خلعت صفة العمىٰ على القلب، من حيث اشتمالها على الأسرار الفنّية المتنوعة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و يستعجلونك بالعذاب و لن يُخلف اللّه وعده و إنَّ يوماً عند ربّك

كألفِ سنةٍ ممّا تعدّون﴾[1].

نواجه في هذه الآية الكريمة، تشبيهاً هو قوله تعالى (و إنّ يوماً عند ربّك كألف سنة ممّا تعدون)، أي، أنّ النصّ القرآنيّ الكريم شبّه (اليوم) الذي لدىٰ اللّه تعالى بألف سنة ممّا لدىٰ الناس، و هذا النمط من التشبيه الممتع، يجرّنا إلى الحديث عنه من جانبين : الجانب الأوّل هو تحديد هذا النمط من التشبيه الذي يتميّز بخصوصيّة تختلف عن الخصوصيّات التي تطبع التشبيهات الأُخرىٰ.

و الجانب الآخر الذي نحدّثك عنه هو ما ينطوي عليه من الدلالات المتنوعة التي أشار إليها المفسّرون، حيث ستجد أنّ تحديد دلالته يتوقّف على أنْ نحدّد نوع هذا التشبيه، أي الجانب الأوّل. إذن، لنتحدّث أوّلاً عن تحديد هذا التشبيه. إنّ التشبيه بصورة عامّةٍ ينشطر إلى قسمين، قسم منه ينتسب إلى التشبيه المجازي أو التخيّلي، و قسم منه ينتسب إلى التشبيه الحقيقي.

فأمّا التشبيه التخيلي فهو ما نألفه من التشبيهات التي تنشىء علاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في دنيا الواقع، مثل تشبيه الموتى الذين يخرجون من الأجداث بالجراد المنتشر مثلاً.

و أمّا التشبيه الواقعي فهو التشبيه الذي ينشىء بين شيئين علاقة حقيقيّة في دنيا الواقع، مثل قوله تعالى ﴿إنّ مثل عيسى عند اللّه كمثل آدم﴾[2] حيث إنَّ كليهما خُلِق من غير أب، و حيث إنّ كليهما تمَّ خلقه من خلال إرادته تعالى (كن فيكون).

و لكلٍّ من التشبيهين جماله و مسوّغاته الفنّية بطبيعة الحال. فالهدف من التشبيه التخيليّ هو تقريب الحقيقة إلى الأذهان، فتشبيه الانبعاث بالجراد المنتشر - كما سنوضحه في حينه إنشاءاللّه - يستهدف تقريب الحقيقة الذاهبة إلى أنّ الموتى يبعثون بصورة مشابهة للجراد المنتشر.

أمّا الهدف من التشبيه الواقعي، فهو تقرير الحقيقة بشكل أشدّ وضوحاً، كما هو

١- الحجّ / ٤٧.

٢- آل عمران / ٥٩.

ملاحظ بالنسبة إلى تشبيه عيسى بآدم عليه السلام لتوضيح أنَّ كليهما مخلوقان بصورة استثنائية ترتبط بقدرته تعالى.

و الآن، حينما نتّجه إلى التشبيه الذي نحن في صدده، و نقصد به تشبيه اليوم – بما هو لدىٰ الله تعالى – بألف سنة، بما هو لدىٰ الناس، نجد أنَّ هذا التشبيه من الممكن أن ينتسب إلى ما أسميناه بالتشبيه الواقعي، و كما يمكن أن ينتسب إلى ما أسميناه بالتشبيه التخيلي، حسب ما سنلحظه من تفاوت النصوص المفسّرة بالنسبة لتحديد الدلالة المقصودة فيه.

إذن : لنتّجه أوّلا إلى النصوص المفسّرة.

تتفاوت النصوص المفسّرة في تحديد الدلالة المقصودة من هذا التشبيه، و إنّ البعض منها يذهب إلى أنّ المقصود من ذلك أنَّ اليوم الواحد من نعيم الآخرة و عذابها يساوي ألف سنة من نعيم الدنيا و عذابها. و البعض الآخر منها يذهب أنَّ المقصود من ذلك هو أنَّ يوماً واحداً من الأيّام التي خلق اللّه تعالى فيها السماوات و الأرض يساوي ألف سنة. و يذهب البعضُ الآخر منها أنَّ يوماً واحداً من أ يّام الآخرة، بشكل مطلق، يساوي ألف سنة في حساب الدنيا.

و هناك نصّ تفسيري يتّجه إلى القول بأنّ يوماً واحداً بالنسبة إلى قدرة الله في حالة كونه يستهدف إنزال العقاب بأولئك الذين يستعجلون عذابه، يتساوى مع الألف سنة، فهما عنداللّه تعالى سواء. و يستند هذا التفسير إلى السياق الذي ورد فيه هذا التشبيه (ويستعجلونك بالعذاب، و لن يخلف اللّه وعده و أنَّ يوماً عند ربّك كألف سنة ممّا تعدّون).

و الآن لنحاول ملاحظة هذه النصوص التفسيرية، و انتخاب ما يتوافق مع مبادىء الفنّ.

سلفاً، ينبغي أن نشير إلى أنّ كلَّ واحدٍ من هذه التفسيرات يحتمله هذا التشبيه، و هذا هو سمة الفنّ العظيم. بيد أنَّ ربط التشبيه بالسياق الذي ورد فيه، يظلّ أقرب من غيره.

فأنت تلاحظ أنَّ النصّ هو في صدده أولئك الذين يستعجلون العذاب، حيث أجابهم

بأن اليوم الواحد عنده تعالى يساوي ألف سنة ممّا يعدّه الناس، أي أنّه تعالى يمهل المنحرفين دون أن يتعجّل ذلك، حيث لا يفوته شيء، و لذلك إذا أجّل عذابهم إلى ألف سنة مثلاً حينئذٍ فإنَّ الألف سنة لدى الناس تساوي اليوم الواحد عنده تعالى، و هو أمرٌ لا يتطلّب الاستعجال في العذاب. و لا أدلّ على ذلك أننا نجد أنّ القرآن الكريم يشير مثلاً في مكانٍ آخر إلى أنّ الساعة موعدها قريب، جواباً لأولئك الذين يسألون عنها، فالقريب لديه – و قد مضى ما يزيد على الألف سنة من الزمان – لا يتحدّد بما هو قريب في حساب الناس، بل في حساب اللّه تعالى، كما هو واضح.

و الآن : إذا كان اليوم الواحد لدى اللّه كألف سنة ممّا يعدّه الناس الذين يستعجلون العذاب حينئذٍ فإنّ انطباق هذه الحقيقة على سائر التفسيرات الأخرىٰ، يظلّ من الإحكام بمكان كبير. أي أنّ التحديد لساعة العذاب أو التحديد لأمد العذاب أو أمد النعيم، أو التحديد لخلق السماوات و الأرض، أو التحديد لمطلق أيّام الآخرة، أولئك جميعاً تنطبق عليها هذه المقولة، و هي : أنَّ تقديرات اللّه تعالى غير تقديرات الناس، أو أنَّ تقدير الحياة الأُخروية، سواء عند المحاسبة أو الجزاء، غير ما هو مألوف عند الناس دنيوياً، و من ثمَّ فإنّ النتيجة التي يستخلصها المتلقّي، هي التنبيه على قدراته تعالى غير المحدودة، من التطلّع إلى النعيم، و التخوف من العذاب، مادام الحساب المضاعف إلى الألف ممّا يتصوّره الناس لجدير بأنْ يحملهم على التخوّف من العذاب و الشوق إلى النعيم.

بقي أن نشير إلى نكتة بلاغية في التشبيه المذكور، حيث ألفتنا نظرك سابقاً إلى أنَّ هذا التشبيه ينتسب إلى ما أسميناه بالتشبيه الواقعي مقابل التشبيه التخيلي أو المجازي. غير أنّ الواقع ذاته يظلّ متفاوتاً في تحديد خطوطه. فمثلاً تشبيه عيسى عليه السلام بآدم عليه السلام في قوله تعالى (إنّ مثل عيسى عنداللّه كمثل آدم) تشبيه واقعي، إلّا أنَّ خطوط ذلك تتمثل في واقعية كونهما بلا أب، و واقعية (كن فيكون)، دون أن ينسحب ذلك على الخطوط الأُخرى، كما هو واضح.

و السؤال هو ما هي الخطوط الواقعية لهذا التشبيه أولاً، و ما هي الأسرار الجمالية لها ثانياً؟

بدءاً، ينبغي أن نشير إلى أنّ النصّ القرآني الكريم، يستخدم عنصر (التقريب) في حالات خاصّة، و يستخدم عنصر المماثلة في حالات أُخرى، و لكن في الحالتين نكتشف سرّاً جمالياً في ذلك، فإذا افترضنا أنّ الألف سنة هي (تقريبية) قد تزيد أو تقلّ، أو افترضنا أنّها إحصائية لا تزيد و لا تقلّ عن ذلك، ففي الحالين نتحسّس جمالية التشبيه المذكور.

لقد كان من الممكن مثلاً أنْ يقول النصّ بأنَّ يوماً واحداً هو عنداللّه تعالى ألف سنة لدىٰ الناس، حينئذٍ لا نكون أمام تشبيه، بل أمام تعبير حقيقي، و لكنّه عند ما استخدم أداة (الكاف) حينئذٍ لابدّ بأن نتصوّر بأنّ هناك (فارقاً) بين المشبّه و بين المشبّه به، و لو في حدود نسبية من الفروق. و هذا يقتادنا إلى جملة من الاحتمالات الفنّية، منها أنّ الألف سنة تقال على نحو التقريب، و منها أنّ الألف سنة، مادامت في تجارب الناس لم تخضع لما يحيونه من العمر، بقدر ما تخضع لعملية استحضار ذهني، حينئذٍ فإنّ الحصيلة التي يستخلصها المتلقّي هى حصيلة تقريبية.

بيد أنَّ هناك نكتة بلاغية تظلّ ـ في تصوّرنا ـ أهمّ من ذلك كلّه، ألا و هي أنّ الألف هو رقم كبير بالقياس إلى الأرقام الأُخرى التي وردت في القرآن الكريم مثل رقم العشرة التي يتضاعف بها الحسنة، و مثل المائة التي يتضاعف بها مبلغ المنفق أمواله في سبيل اللّه تعالى. فهذا الرقم ـ أي الألف ـ مضافاً إلى كونه يتطابق حسابياً مع حقيقة أيّام الدنيا، فإنّه بضخامته يترك أثره النفسي على المتلقّي من حيث الهول الذي يبتعثه في النفس، بمعنى أنّ النصّ لو لم يذكر الرقم المشار إليه بكونه (ألفا)، و ذكر بدلاً منه تعبيرات أُخرى تشير إلى ضخامة العدد مطلقاً دون تحديده بالألف، لما ترك نفس الأثر لدى المتلقّي.

إذن : التشبيه المذكور على الرغم من واقعيّته يظلّ واحداً من الصور الفنّية الممتعة، التي تؤهّله لعدّة تفسيراتٍ و تأويلات بالنحو الّذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و إذا تُتلىٰ عليهم آياتنا بيّناتٍ تَعْرِفُ في وجوه الذين كفروا المنكر يكادون يسطون بالذين يتلون عليهم آياتنا قل أفأُنبّئكم بشرٍّ من ذلكم النار وَعَدها اللّهُ

الذين كفروا و بئس المصير﴾[١].

في الآية المتقدّمة، تجد صورتين فنّيتين هما (تعرف في وجوه الذين كفروا المنكر) و (يكادون يسطون بالذين يتلون آياتنا)، كما تجد صورة ثالثة هي (أفأنبئكم بشرٍّ من ذلكم النار). إنَّ كلَّ واحدةٍ من هذه الصور تحفل بعناصر الجمال الفنيّ، و تتميّز بسماتٍ مستقلّة، يجدر بنا أن نلاحظها تفصيلاً. لكن قبل ذلك، ينبغي أنْ نعرض لتلخيص الآية الكريمة التي انتظمتها الصور المذكورة.

الآية الكريمة تقول عن المنحرفين، إنَّ هؤلاء المنحرفين إذا تُليت عليهم آيات‌اللّه تعالى، تظهر على وجوههم آثار المنكر، حتّى أنّهم ليكادون يبطشون بالذين يتلون عليهم الآيات. ثمّ يعقّب النصّ القرآني الكريم على هذه الظاهرة عبر مخاطبته محمّداً (ص) بأنْ يخبر المنحرفين بما هو أشدّ عليهم إنكاراً ألا و هو (النار) التي تنتظرهم.

و المهمّ هو أن تقف عند كلٍّ واحدة من الصور التي وردت في الآية المشار إليها. ونبدأ ذلك بالحديث عن الصورة الأولىٰ (تعرف في وجوه الذين كفروا المنكر).

إنّ هذه الصورة تنتسب إلى «الاستعارة» بطبيعة الحال إلّا أنّها استعارة من نمط خاصٍّ. فالاستعارة هي أنْ تخلع على شيء ما صفة شيء آخر. و هنا نجد، أنَّ النصّ القرآني الكريم، خلع صفة معنوية أو داخليةً أو نفسية على ملمح خارجي عضوي هو الوجه، فأوضح بأنَّ المنكر على وجوه المنحرفين.

بيد أنَّ خصوصية هذه الاستعارة – و قد أشرنا إلى أنّها استعارة من النمط الخاصّ ـ تتمثل في كونها نمطاً خاصّاً من الاستعارة التي يمكن أن نطلق عليها اسم الاستعارة العضوية، أي الاستعارة التي تكون بين طرفيها علاقة عضوية لا ينفصل أحدها عن الآخر.

فمثلاً عندما يقول النصّ القرآني الكريم ﴿اشتعل الرأس شيباً﴾[٢] نواجه استعارة خارجية، أي أنّ طرفيها لا علاقة لأحدهما بالآخر، فالرأس هو غير الاشتعال، بمعنى أنَّ الاشتعال يحدث بالنسبة إلى موادّ خاصّة يترتّب عليها حدوث الحريق، و هو ما لا تقصده

١- الحجّ / ٧٢.

٢- مريم / ٤.

الآية الكريمة بقدر ما تستهدف خلع هذه الصفة مجازاً على الرأس، من حيث غزارة الشيب منه، فتكون العلاقة بين طرفي الاستعارة هو (البياض) في ظاهرة الاشتعال التي تأتي على الشيء، و في ظاهرة الرأس الذي يأتي عليه الشيب فيمسح سواده.

أمّا بالنسبة إلى استعارة ما هو داخلي و نفسي كالمنكر و خلعه على ما هو خارجي من الجسم و هو الوجه، فتختلف تماماً عن استعارة الاشتعال بالنسبة إلى الرأس من حيث كون أحدهما لا علاقة له بالآخر، بينما نجد أنَّ هناك علاقة واضحة بين أعماق الإنسان وبين انعكاسات ذلك على ملامحه الجسمية. فالغضب مثلاً يعكس أثره على الوجه فيبدو محمّراً على سبيل المثال، أو يعكس أثره على اليد فترتجف مثلاً... و هكذا.

و هذا يعني أنَّ هناك علاقةً عضوية بين (الداخل) من الجسم و بين (الخارج) منه.

و هو ما نجده واضحاً في الاستعارة التي نحن في صدد الحديث عنها. هناك علاقة بين (الفكر) و (النفس)، و بين انعكاس ذلك على الوجه. هناك علاقة بين المنكر من الأفكار و بين انعكاسه على وجه المنحرف.

لذلك فإنَّ هذه الاستعارة تتميّز بكونها قد رصدت العلاقات الخاصّة بين المظهر النفسي للشخصية المنحرفة و بين مظهرها الجسمي، ممّا يضفي مزيداً من الجمالية على الاستعارة، أي أنّ هناك جمالية مضاعفة، جمالية التركيب الاستعاري من جانب، و كونه تركيباً يعتمد على رصد ما هو داخلي و إعارته لما هو خارج لدىٰ الشخصية.

الصورة الأخرىٰ في هذه الآية الكريمة هي قوله تعالى ﴿يكادون يسطون بالذين يتلون عليهم آياتنا﴾[1]. و هذه الصورة تنتسب إلى ما أسميناه (في مواقع سابقة) بالصورة (التقريبية)، و نقصد بها الصورة التي تقوم على إحداث علاقة بين طرفين من خلال إكساب أحدهما صفة الآخر على نحو (المقاربة) للشيء، مثل قوله تعالى عن جهنّم ﴿تكاد تميّز من الغيظ﴾[2]، فلو قيل مثلاً (تميّز من الغيظ) لكنّا أمام صورة (استعارية)، بمعنى أننا خلعنا صفة (الغيظ)، و لكنْ عندما قال تعالى (تكاد تميّز من الغيظ) حينئذٍ نكون

١- الحجّ / ٧٢.

٢- الملك / ٨.

أمام صورة (تقريبية) بمعنىٰ أنَّ جهنّم تقرب من أن تتميّز من الغيظ.

و الأمر نفسه بالنسبة إلى الصورة التي نحدّثك عنها. فأنت تجد أنّ قوله تعالى عن المنحرفين بأنّهم (يكادون يسطون بالذين يتلون عليهم آياتنا) تجسّد صورة (تقريبية)، هي أنّ هؤلاء المنحرفين (يقربون) من أنْ يبطشوا بالمؤمنين دون أن يبطشوا فعلاً، فـإذا بطشوا بالمؤمنين بالفعل، كنّا حينئذٍ أمام صورة مباشرة، و لكن بما أنّ عبارة (يكادون) - وهى من أفعال المقاربة - حينئذٍ نكون أمام صورة مجازية أو تخيلية، لأنّ السطوة أو البطش لم يتحقّق بقدر ما هو (نزعة أو رغبة) للسطو أو البطش.

هنا ينبغي أن نلفت نظرك إلى العلاقة بين هذه الصورة عن المنحرفين (يكاد يسطون) و بين الصورة الاستعارية السابقة ﴿تعرف في وجوه الذين كفروا المـنكر﴾[1]، فـالصورة الاستعارية توضّح لنا بأنَّ وجوه المنحرفين قد انعكس عليها ما في داخلها من المنكر، وهذا المنكر هو النزعة العدوانية لديهم، و لذلك فإنّهم يكادون يبطشون بالمؤمنين الذين يتلون عليهم الآيات.

بيد أنَّ الأهمّ من ذلك، من الزاوية الفنّية، هو أنّ المنكر الذي ظهر على وجوههم، و هو استعارة، لأنّ المنكر هو نزعة في النفس، و ليس في الوجه إلّا من خلال انعكاسها على العين مثلاً أو الجبهة المقطبة، و نحو ذلك، هذا المنكر قد عكس بدوره ما هو نزعة داخلية.

و بكلمة أُخرى أنّ المنكر ـ و هو نزعة نفسية ـ قد عكس أثره على المظهر الجسمي فظهر في وجوههم المنكر، و هذا المظهر الجسمي بدوره قد عكس أثـره عـلى المـظهر النفسي، بحيث جعلهم يكادون يبطشون بالمؤمنين.

و بهذا نكون أمام صورة فنّية فذّة هي أنّها تتبادل تأثيراتها واحداً مع الآخر، فكما أنَّ ما هو نفسي، في مجال العلاقة بين الجسم و النفس، تعكس أثرها على الجسم فيمرض، منعكساً ذلك مثلاً في ارتفاع ضغط الدم، و اضطراب القلب أو ارتجاف العضلات... إلخ، كذلك فإنّ هذه الأمراض الجسمية تعكس أثرها على النفس فتسبب مزيداً مـن القـلق والكآبة و الحقد... إلخ.

١- الحجّ / ٧٢.

و الصورة الفنّية المشار إليها من حيث علاقتها بالصورة الاستعارية، أي : صـورة (يكادون يسطون) و صورة (في وجوههم المنكر) تكتسب نفس العلاقة بين ما هو نفسي و جسمي، حيث أمكنك أنْ تلحظ أنَّ المنكر الذي يجسّد نزعة نفسية قد ظهر على وجوه المنحرفين، و هو بدوره قد انعكس على سلوك المنحرفين، بـحيث يكـادون يـبطشون بالمؤمنين. بقي أنْ نتحدّث عن الصورة الثالثة، و هي ﴿قل أفأنبّئكُم بشرّ من ذلكم النـار وعدها اللّه الذين كفروا و بئس المصير...﴾[1].

هذه الصورة تنتسب إلى ما نطلق عليه مصطلح الصورة الساخرة. فالنصّ القرآنـي الكريم أوضح بأنّ هؤلاء المنحرفين يكرهون آيات اللّه تعالى، و يكادون – لكراهتهم – يبطشون بالمؤمنين الذين يتلون عليهم آيات اللّه تعالى، ثمَّ خـاطب أولئك المـنحرفين قائلاً لهم على لسان محمد (ص) : هل أُخبركم بشيء أشدّ كراهة إليكم ممّا سبق؟ إنّها النار التي أعدّها اللّه تعالى للمنحرفين.

فأنت تجد هنا أنَّ النصّ القرآني الكريم قد استخدم عنصر السخرية من خلال صورة مجازية هي جعل (النار)، و هي ظاهرة مادّية، و ليست معنوية، كالآياتِ التـي كـرهها المنحرفون، قد جعلها مع عنصر كراهية الآيات في عرض واحد، و خـلع عـليها طـابع (الشرّ).

و هذا النمط من التركيب الصوري الذي يجمع بين العنصر المجازي من جانب و بين عنصر (السخرية) من جانب آخر، يكسب الصورة الفنّية مزيداً مـن الجـمال و الإثـارة والإمتاع، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿يا أ يّها الناس ضرب مثل فاستمعوا له إنّ الذين تدعون من دون اللّه لن يخلقوا ذباباً و لو اجتمعوا له و إنْ يَسْلُبهم الذبابُ شيئاً لا يسـتنقذوه مـنه ضَـعُفَ الطالبُ و المطلوبُ﴾[2].

١ـ الحجّ/٧٢.

٢- الحجّ / ٧٣.

هذه الآية الكريمة تحفل بعنصر صوري خاصّ، هذا العنصر لا ينتسب إلى الصور المألوفة من تشبيه أو استعارة أو رمز أو تمثيل... إلخ، بل تجده من نمط خاصٍّ هو الصورة التي تجمع بين ما هو مباشر و بين ما هو غير مباشر من التعبير، أي بين التعبير الحقيقي والتعبير المجازي، يضاف إلى ذلك، أنّها تعتمد أحد أشكال الصورة التي تعتمد (المثل) في صياغة الصورة.

و أحسبك على معرفة بأنَّ (المثل) هو نمط خاصّ من التشبيه، بحيث تصبح عبارة (مثل) بمثابة أداة التشبيه. بيد أنَّ هذا لا ينسحب دائماً على الصورة المعتمدة على (المثل) بقدر ما يشكّل أحد أقسامها، لذلك، يحسن بنا أنْ نحلل هذه الصورة لنتبيّن سماتها الفنّية و ما تنطوي عليه من الدلالات.

إنّ أوّل ما يلفت نظرك في هذه الصورة، أنّها قد اعتمدت (المثل) أساساً لها. و لكنّك تجد أنّه مثل من نمطٍ خاصٍّ، كيف ذلك؟ الصورة تقول هكذا (يا أيّها الناس ضُرب مثل، فاستمعوا له). تُرى، من هو صاحب المثل، و من الذي ضرب هذا المثل؟ هل هو صاحب النصّ؟ هل هم الناس؟ لا يمكنك في البدء أن تستخلص أيّ شيء، لماذا؟ لأنّ المعروف في المثل كما في قوله تعالى (مثل الذي ينفقون أموالهم) (مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً) إلخ، إنّه أوّلاً (أداة التشبيه) سواء لحقتها أداة تشبيهية أخرىٰ و هي (الكاف)، أم لم تقرب بها، حيث إنّ الأولى و هي المثل تأتي بمعنى النموذج، و هي كافية في تقريب المعنى، إلّا أنّ إلحاق الكاف بها هو لمزيد من التأكيد.

إلّا أنّك تجد أنّ (المثل) في سياقات أُخرى يأتي بمعنى (النموذج) فحسب، دون أن تقترن بأداة تشبيه، و تجد أحياناً أنّه يجيء مجرد نموذج، كما في قوله تعالى ﴿و ضرب لنا مثلاً و نسي خلقه قال من يحيي العظام و هي رميم﴾[1]، فالمثل هنا – كما تلحظ – يجيء بمثابة (نموذج قولي) أي: أنّ المنحرفين قدّموا نموذجاً قولياً هو: من يحيي العظام و هي رميم؟

و الآن، أنّ قوله تعالى في الصورة التي نحن في صددها «يا أيها الناس ضُرِبَ مثل

١– يس / ٧٨.

فاستمعوا له» نحتمل أن تكون مماثلة لقوله تعالى (و ضرب لنا مثلاً)، بمعنىٰ أنّ هذا المثل هو من المشككين أو المشركين أو المنحرفين بعامّة. و لكنّك لا تجد أثراً لهذا المثل، أيْ أنَّ النصّ لم يذكر لنا (المثل) الذي ضربة المنحرفون، بل قال مباشرة (إنَّ الذين تدعون من دون اللّه لن يخلقوا ذباباً و لو اجتمعوا له، و انْ يسلبهم الذُّباب شيئاً لا يستنقذوه منه ضعف الطالب و المطلوب)، أي: أنَّ النصّ أوضح لنا بأنَّ الأصنام التي يعبدها المنحرفون لا يمكنها أن تخلق ذباباً، و حتّى لو أنّ الذباب سلبها شيئاً، لا تستطيع الأصنام أن تسترجعه من الذباب... إلخ.

و السؤال هو: إنّ النصّ يحدّثنا عن عبادة الأصنام لدىٰ المنحرفين، و لم يحدّثنا عن المثل الذي ضربوه. و حينئذٍ، ما هي الصلة الفنّية بين قوله تعالى بأنّه ضرب مثل و بين سلوك المنحرفين الذين لم يبيّن لنا النصّ ماهية المثل الذي ضربوه، بل بيّن ماهية سلوكهم؟

الجواب، يكمن في واحد من الأسرار الفنّية الممتعة في هذه الصورة بمعنى أنّ النصّ سلك منحىً فنيّاً خاصّاً في هذه الصورة، بحيث قدّم لنا واحداً من أطرافها، و تركنا نحن القرّاء نستخلص الطرف الآخر من الصورة. و هذا ممّا يزيد من الإمتاع الفنّي، لأنّ مشاركة المتلقّي في استخلاص السمة الفنّية يُعدّ واحداً من أهم المبادىء الفنّية التي تجعل المتلقّي متذوّقاً النصّ من خلال الجهد العقلي الذي يبذله، و هو جهد ينفعه (من الناحية المعرفية)، و ينفعه من الناحية التذوقيّة، و هذا ما توفّر عليه القرآن الكريم في الصورة التي نحدّثك عنها.

لكن: لنر ما هي الاستخلاصات التي يمكن للمتلقّي أن يستكشفها من الصورة المذكورة؟

لنقف أوّلاً عند النصوص التفسيرية، لأنّها تعبّر لنا عن مستويات التذوّق الفنّي لدىٰ المتلقّي، ثمّ ننتخب منها ما يتّفق مع السياق أو نستخلص نحن منها دلالة جديدة.

تتفاوت النصوص المفسّرة في تحديد المثل المشار إليه، فالبعض يشير إلى أنّه لا (مثل) في الآية، بل المعنى هو أنّه تعالى ضرب له شبه في الأوثان، بمعنى أنّه يقدّم حديثاً

عن عقلية المشركين.

بيد أنّ التدقيق في الآية الكريمة، يقتادنا إلى الاقتناع بإمكانية ما ذكره المفسّرون، وبإمكانية غير ذلك من التفسيرات التي تتفاوت تبعاً لتفاوت الأذواق الفنّية، بخاصّة أنّ النصّ القرآني الكريم يستهدف تحريك أذهاننا لنستخلص ما يتّفق و تجاربنا الثقافية.

و لعلّ الأهمّ من ذلك هو أن نلتفت إلى ما طالبنا النصّ القرآني بالاستماع إليه، أي نستمع لما جاء في الآية، و عند ذلك يمكننا أنْ نستخلص المقصود من (المثل)، و حتّى مع فرضيّة أنّنا لم نستطع أن نستكشف المقصود من قوله تعالى (ضرب مثل) فإنَّ المهم هو أن نستمع إلى ما طالبنا بالاستماع إليه.

فما هو هذا الشيء الذي نطالب بأن نستمع إليه؟

إنّ أوّل ما يلفت نظرنا هو أنّ النصّ لم يخاطبنا نحن، بل خاطب أولئك الوثنيين قائلاً لهم (إن الذين تدعون من دون اللّه لن يخلقوا ذباباً)، كما يلفت نظرنا أنَّ النصّ لم يتّجه بخطابه إلى (المؤمنين)، من حيث صياغة النداء، حيث قال تعالى: (يا أيّها الناس ضُرِبَ مثل) أي اتّجه إلى مطلق الناس .

و في ضوء هاتين الحقيقتين، هل يمكننا أنْ نستخلص دلالةً خاصّةً من هذا الخطاب و من هذه المطالبة؟ هل نستخلص مثلاً بأنَّ مخاطبة الناس مطلقاً، و ليس المؤمنين بخاصّة، يشير إلى أنّ المقصود هو أنّ الكفّار ضربوا (مثلاً)، فيخاطب اللّه تعالى مطلق الناس، ليشير بذلك إلى أحد نماذجهم الوثنية، و إلى أنّ هذا النموذج الذي يُعبد من دون اللّه تعالى ما لا يستطيع أن يخلق ذبابة، هو نموذج واحد من نماذج الناس.

نعتقد أنَّ السياق يساعد على ذلك، لماذا؟ لأنّ المخاطبة بالنسبة إلى الناس أو إلى المؤمنين خاصّة، يرتبط بطبيعة المهمّة العبادية التي يستهدف القرآن الكريم توصيلها إلى الآخرين. فعندما يخاطب اللّه تعالى مثلاً بأنْ يعبد الناسُ اللّه تعالى، حينئذٍ يجيء الخطاب بصيغة (يا أيّها الناس)، و لكنْ عندما يطالب مثلاً بممارسة الخصوصيّات المرتبطة بمن آمن باللّه تعالى، يخاطب بصيغة (يا أيّها الذين آمنوا).

لذلك، من الممكن أنْ نستخلص مثلاً، بأنَّ اللّه تعالى يخاطب الوثنيين، و يشهد

جميع الناس على ذلك ليستمعوا إلى ما يكشف عن عقلية من ينحرف عن مبادىء اللّه تعالى، و في مقدمة أولئك عبدة الأوثان. لكن لندع الآن هذا الجانب، لنواصل الاستمتاع بجمالية الصورة الفنّية في هذا الصدد.

الصورة تقول: إنَّ هذه الأوثان التي تعبدونها، لن تخلق ذباباً. ترىٰ لماذا اختار النصّ القرآنيّ (الذباب) دون غيره؟ هل لأنَّ الذباب هو أبسط المخلوقات، أم لأنّه يقترن بقضيّة خاصّة؟ هل لأنّه مخلوق يقترن بأذاه للشخص و إزعاجه إيّاه؟ أم لأنّه مجرّد نموذج لا مناص من تقديمه سواء كان ذباباً أم نملة أم أيّة حشرةٍ صغيرة؟

لكن، إذا أخذنا بنظر الاعتبار ما سنلحظه من تكملة الصورة، و هي قوله تعالى (و إن يسلُبهم الذباب شيئاً، لا يستنقذوه منه)، حينئذٍ من الممكن أنْ نستخلص شيئاً خاصّاً هو أنّ انتخاب العيّنة المشار إليها، تقترن بقضيّة خاصّة بطبيعة الأوثان التي يعبدها هؤلاء الحمقىٰ.

ثمّ إنّ تعليق النصّ في النهاية على هذه القضيّة بقوله تعالى (ضعف الطالب والمطلوب)، و هذه هي صورة مستقلّة تنتسب إلى ما نسمّيه بالصورة الاستدلالية، كما سنحدّثك عنها لاحقاً. نقول: إنَّ هذا التعليق، مضافاً إلى مسألة سلب الذباب، و عدم استنقاذ الصنم منه، أولئك جميعاً تشير إلى أنّ هناك تجربة خاصّة بالأوثان، ينبغي أن نحدّثك عنها أوّلاً ثم نتابع التحليل الفنّي للصورة المشار إليها.

نواجه هنا مجموعة من الصور الفنّية المتنوعة، تشكّل بمجموعهاصورة كلّية موحدة. الصورة الأولى هي (أنّ الاصنام لن تخلق ذباباً)، و الصورة الثانية هي (حتّى أنهم لو اجتمعوا له)، الصورة الثالثة هي (إذا سلبهم الذباب شيئاً لن يستنقذوه منه) الصورة الرابعة هي (ضعف الطالب و المطلوب).

إنّك لمدعوّ الآن، أنْ تتأمّل هذه الصور أولاً على حدةٍ، ثمّ تربط فيما بينها، كما يحسن بك أن تتأمّل السياق الذي وردت فيه هذه الصورة الكليّة.

و لو عدت إلى النصوص التفسيرية للحظت أنّها تذكر سياقاً خاصّاً بالنسبة إلى هذه الصورة، حيث تذهب هذه النصوص إلى أنّ الوثنيين كانوا يصبغون أوثانهم بالزعفران،

وكان الذباب يلحسه بطبيعة الحال، و من ثمَّ لا يمكنهم أن ينقذوا أوثانهم من الذباب.

و إذا عرفنا هذا السياق، حينئذٍ من الممكن أنْ نربط بين سائر الصور الثلاث و بين الصورة التي تقول (و إن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه).

لكن - و هذا نكرّره دوماً - إنَّ النصّ القرآني الكريم، من حيث التذوّق الفنّي الصرف، يتجاوز أسباب النزول أو البيئة الخاصّة التي تتحرّك النصوص من خلالها، يتجاوز ذلك إلى ما هو عامّ و مشترك، بحيث يسمح لكلٍّ متذوق أن يستخلص دلالة فنّية خاصّة، و نكرر القول بالدلالة الفنّية، و ليس الدلالة المضمونية التي نرجع فيها إلى النصوص الحديثية الواردة عن النبيّ صلى الله عليه و آله و أهل بيته عليهم السلام.

حينئذٍ، فنحن يمكننا أنْ نستخلص أيّة دلالةٍ فنّية حتّى بمنأىً عن معرفتنا ببيّنة النزول. بيد أنّ الإضاءات التي تلقيها علينا بيئة النزول، سوف تساعدنا على استخلاص المزيد من الدلالات الفنّية دون أدنى شكٍّ.

و الآن لو عدنا إلى ما ذكرته النصوص الشارحة التي تقول: إنَّ الوثنيين كانوا يصبغون أوثانهم بالزعفران، و أنَّ الذباب كان يلحسه، و أنّهم لم يستطيعوا إنقاذها من الذباب، حينئذٍ تتكون أمامنا صورة ممتعة هي أنّ النصّ حينما يتّجه إلى رصد ظاهرة خاصّة ترتبط بسلوك الوثنيين و هي أنّ أوثانهم لن يخلقوا ذباباً، فلأنّ الذباب هو طرف في قضيّتهم، طالما يمارس سلوكاً يعجزون عن مجابهته، و عندئذٍ يكون الاستشهاد به دون غيره من الحشرات أمراً له مسوّغاته الفنّية.

لكن يجب أنْ تضع في اعتبارك أنّه حتّى لو لم يكن الذباب طرفاً في تجربتهم، فإنَّ انتخابه في هذه الصورة يظلّ له مسوّغاته أيضاً، لماذا؟

لأنّه مجرّد نموذج صغير من المخلوقات التي تحمل فاعلية لا يمكن للبشر أن يحتجزها عن ذلك.

و هذا بالنسبة إلى صورة (خلق الذباب) الذي تعجز الأصنام عنه.

أمّا بالنسبة إلى الصورة الثانية (و لو اجتمعوا له)، فإنّ هذه الصورة تنتسب إلى ما أسميناه بـ(الصورة الفرضية)، حيث تعني أنّها ترصد العلاقة بين ظاهرتين إحداهما

تفترض شيئاً لا واقعية له، و هو هنا (اجتماع الاصنام).

و أهمّية الصورة : تتمثّل في أنّها عندما تفترض محالاً، ثم لا يمكن حتّى في هذه الحالة أن يصنع الوثن شيئاً، عندئذٍ يبلغ عنصر (الإقناع الفنّي) قمّته المطلوبة في هذا الصدد.

لكن : لندع هذه الصورة، لنتّجه إلى الثالثة التي تقول (و إنْ يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه). هنا تبدأ عملية الربط بين بيئة النصّ و بين عملية خلق الذباب. إنّ ما يدعون من دون اللّه، لا يمكنهم أن يخلقوا ذبابا و لو اجتمعوا له. لكن : حتّى هذا الذباب الذي لم يقدروا على خلقه، إذا قدّر له أن يسلب شيئاً من الأوثان، فإنّ الأوثان – حتّى في هذه الحالة – لا تستطيع أن تنقذ ذاتها من سلب الذباب.

إذن : ما أضعفها و ما أشدّها عطلاً؟ إذن لا فاعلية لها البتّة. و إذا كان الأمر كذلك، فما هي النتائج المترتّبة عليه؟

هذا ما نتكفّل به الصورة الرابعة (ضعف الطالب و المطلوب) حيث تشكّل هذه الصورة قمّة الإمتاع الفنّي الذي آن لنا أن نخصّه بشيء من التفصيل.

إنّ صورة (ضعف الطالب و المطلوب) تُعدّ من أشدّ الصور القرآنية الكريمة إمتاعاً ودلالةً، إنّها أولاً تنتسب إلى ما نسمّيه بـ(الصورة الاستدلالية)، أي : الصورة التي يكون أحد طرفيها استدلالاً على طرفها الآخر، أو كما يسميها البعض بـ(الصورة الحكمية)، أي التي تتضمّن حكمة. بيد أنَّ أهمّية هذه الصورة لا تنحصر في كونها استدلالية أو حكمية، بقدر ما تنطوي عليه من دلالة أُخرى هي (الرمز)، فالصورة الاستدلالية هي في نفس الوقت صورة رمزية، أي : أنَّ الاستدلال على شيء يتضمّن (رمزاً) للشيء المستدلّ عليه، كيف ذلك؟

تأمّل أوّلاً في سياق هذه الصورة، أنّها وردت تعقيباً على أولئك الذين يدعون من دون اللّه تعالى ما لا يستطيعون أن يخلقوا ذُباباً، و إنْ سلبهم الذبابُ شيئاً لم يستطيعوا إنقاذه منه، و لذلك ضعف الطالب و ضعف المطلوب، كيف ذلك؟ هنا نواجه جملة من الاستخلاصات الفنّية، أي يمكننا أن نقول : بأنّ الطالب هو عابدٌ الوثن، و أنّ المطلوب هو

الوثن. و يمكننا أنْ نستخلص أنَّ الطالب هو الذباب، و أنّ المطلوب هو الصنم. و يمكننا أنْ نستخلص بأنّ الطالب هو الصنم و أنّ المطلوب هو الذباب.

ففي الحالات جميعاً تتشح هذه الصورة المدهشة بأنّها ذات إيحاءات متعددة من جانب، و تتشح بكونها ذات بعد استدلالي من جانب آخر، و تتشح بكـونها ذات دلالة رمزية من جانب ثالث، و تتّشح بكونها ذات عنصر ساخر من جانب رابع، أي أنّ هـذه الصورة قد اعتمدت (السخرية) من الأوثان و أصحابها عبر صـياغتها التـي لحـظناها. وعندما تتّشح صورة ما بهذه السمات الأربع و بغيرها، عندئذٍ ندرك مدى أهمّيتها الفنّية.

يضاف إلى ذلك ارتباطها العضوي بما تقدّمتها مـن الصـور الجـزئية التـي أمكـن انسحاب الصورة الأخيرة عليها جميعاً فإنّك لتلاحظ أنّ قوله تـعالى (ضـعف الطـالب والمطلوب) يرمز إلى وجود شيئين : طالب الشيء و الشيء نفسه، و هذا ما ينطبق على عابد الوثن و على الذباب، و على الوثن، أي على جميع الأطراف التي تـرتبط بـعبادة الوثن: العابد و الذباب و الوثن.

إنَّ الطالب إذا كان ضعيفاً، فمن الممكن أن يجبر ضعفه بقوّة (المطلوب)، و إذا كان المطلوب ضعيفاً فلا قيمة لقوّة الطالب، و أمّا إذا كان الطالب و المطلوب ضعيفين، فـهنا تكمن المصيبة، و لذلك جاء عنصر السخرية ليعبّر عن المصيبة المضحكة التـي تـتعلّق بسلوك الوثنيين حيال أوثانهم.

أمّا ضعف المطلوب، في حالة كونه صنماً، فأظنّك تتفقّهه تماماً، لأنَّ الصنم الذي لا يستطيع أن يخلق حتّى الذباب، و الصنم الذي يسلبه الذبـاب شـيئاً، و الصـنم الذي لا يستطيع ردّ ما سلبه الذباب منه، مثل هذا الصنم، ماذا بقيت لديه من القيمة أو الفاعلية؟ ألا يستحقّ مثل هذا الصنم أنْ يكون موضوعاً للسخرية؟

و أمّا المطلوب إذا كان هو الذباب مثلاً، و الطالب هو الصـنم الذي لا يسـتطيع ردّ المسلوب منه، فالسخرية تكون أشدّ، مادام الذباب ذا فاعلية – هي السلب – و مـادام الصنم عديم الفاعلية و هو ردّ ما سُلب منه.

و أمّا اذا كان الطالب هو عابد الوثن، و المطلوب هو الوثن، فما أضعفه طالباً ، و ما

أضعفه مطلوباً، و هل هناك ضعف أشدّ من كون الإنسان الذي يملك فاعلية نسبية يعتمد على ما لا يملك أيّة فاعلية و هو الصنم؟

و من ثمّ: هل هناك ضعف أشدّ من مطلوب لا يستطيع أن يصنع لطالبه شيئاً؟ و أخيراً هل هناك سخرية أشدّ وقعاً من السخرية التي تتناول كلّاً من الطالب و المطلوب؟

إذن: ما أشدّ جمالية هذه الصورة المكتنزة بالدهشة و الإثارة، و عمق الدلالة، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

سورة المؤمنون

قال تعالى : **﴿فتقطّعوا أمرهم بينهم زُبُراً كلّ حزب بما لديهم فرحون * فذرهم في غمرتهم حتى حين﴾**[1]

ينطوي هذا النصّ على أكثر من صورة استعارية. بيد أنَّ هذه الصور تكتسب جمالية خاصّة إذا ربطناها بما سبقها من الصور الأُخرى التي تتحدّث عن سلوك المنحرفين و ما يقابله من سلوك المؤمنين. و لنعرض لك أوّلاً هاتين الصورتين، صورة (فتقطعوا أمرهم بينهم زبراً) و صورة (فذرهم في غمرتهم).

أنت ترى أنّ النصّ يتحدّث عن المنحرفين، و لكنّه أشار إلى واحدة من الظواهر الاجتماعية قبل أن يحدّثنا عن المنحرفين.

الظاهرة الاجتماعية هي قوله تعالى ﴿و إنّ هذه أُمّتكم أمّـةً واحـدةً و أنـا ربّكـم فاتقون﴾[2]، و الأمّة هنا يقصد بها الكيان الاجتماعي لمجموعةٍ من البشر الذين يخاطبهم القرآن الكريم، حيث تنتظمهم أرضٌ مشتركة و قيم مشتركة، فيما يعززهم كياناً اجتماعياً واحداً.

لكن عندما علّق على ذلك بقوله تعالى (فتقطّعوا أمرهم بينهم زبراً) و هي الصـورة التي نريد أن نحدّثك عنها إنّما ربط بين عملية (التقطيع) و بين (الوحدة) التي أشارت الآية السابقة إليها، بمعنىٰ أنَّ الأمّة الواحدة قد تصدّع كيانها الاجتماعي، و انتهت إلى الصورة

١- المؤمنون / ٥٣ ـ ٥٤.

٢- المؤمنون / ٥٢.

التي رسمتها الاستعارة التي نحن في صدد الحديث عنها. فما هي السمات الفنّية لهذه الاستعارة؟

لقد انتخب النصّ استعارة (التقطيع) للتعبير عن تصدّع الكيان الاجتماعي، فالتقطيع - كما هو واضح - جعل الشيء الذي هو (وحدة)، أجزاء ينفصل كلّ واحد منها عن الآخر، بحيث يفقد كينونته، سواء أكان هذا الشيء حبلاً يتقطّع مثلاً أو غيره من الأشياء. لذلك، فإنَّ تقطيعه يعني فقدانه لوظيفته.

بيد أنَّ ما يلفت النظر هو أنَّ النصّ القرآني الكريم لم يكتف باستعارة تفرّق الكلمة، أو الأمّة بأنّها متقطّعة، بل تداخلت معها استعارة أُخرى هي أنّ التقطيع قد اكتسب صفة خاصّة هي التقطيع زبراً (فتقطّعوا أمرهم بينهم زبراً)، أي: التقطيع إلى كتب، فالزبر هي جمع زبور و معناه الكتاب، و هذا يعني أنّ النصّ يقول: إنَّ هؤلاء قد تقطّعوا كتباً.

فخلع على الكتب طابعاً مادّياً هو التقطيع، و خلع - قبل ذلك - طابع التقطيع على (اختلاف الامة)، فتداخلت الاستعارتان الأخيرة، و هي التقطيع كتبا، فماذا تعني هذه الاستعارة؟

التقطيع كتباً يرمز إلى سلوك خاصّ هو أنَّ هذه الأجزاء التي انفصلت عن كيانها الاجتماعي الموحّد، تحوّلت إلى جماعاتٍ كلّ واحدة منها قد اتخذت لها كتاباً خاصّاً ترجع إليه، فالكتاب هنا يرمز إلى المذهب الفكري الذي تنتسب إليه هذه الجماعة أو تلك.

و نعتقد بأنَّ استعارة التقطيع إلى كتب، تتميّز فضلاً عن كونها ذات طرافة نظراً لعدم استخدامها في التعبير المألوف، تتميّز بدلالة ضخمة، ممتعة جدّاً، لماذا؟ لأنّك لو أمعنت النظر فيها لوجدت أنَّ تقطيع الكتاب الواحد إلى كتب ينفصل أحدها عن الآخر، لا يؤدّي مهمّته المطلوبة نظراً لارتباط فصوله بعضها مع الآخر. و حينئذٍ يكون التجانس بين التقطيع لوحدة الجماعة و بين التقطيع لوحدة الكتاب، بالغاً ذروته الممتعة فنّياً.

إذن: الاستعارة المركّبة أو المتداخلة التي لحظتها تحمل سماتٍ متنوعة من الفنّ، وفي مقدّمتها: الترابط العضوي بين أطرافها التي تركّبت منها.

و هذا الترابط، لحظته أوّلاً بين الآية التي سبقت الاستعارة (و انّ هذه أُمّتكم أُمّة واحدة) و بين الاستعارة ذاتها، ثمّ بيّن أطرافها المركّبة. إلّا أنّ ذلك كلّهُ، ستجد أنّه يرتبط أيضاً بما تلحقه من الصور التي جاءت بعدها في الآية الكريمة، و هي «فذرهم في غمرتهم حتىٰ حين».

إنّ الغمرة -كما نعرف - هي تغطية الشيء، أي ما يغمر الشيء فيكتسحه أو يغطّيه.

و أحسبك على معرفة بأنّ الاستخدام الاستعاري لهذه العبارة (الغمرة)، قد اكتسب دلالاتٍ مختلفة، منها: الشدّة بصفة أنَّ الشيء إذا غمر شيئاً آخر، يكون حينئذٍ قد اكتسحه، فتكون شدائد الحياة قد استعير لها تعبير الغمرة. و الآن إذا نقلنا الحقائق المتقدّمة إلى تقطيع الأمّة كتباً، و ربطنا بين عملية التقطيع و بين (الغمرة) «فذرهم في غمرتهم حتى حين»، أمكننا أن نتبيّن أهمّية هذه الاستعارة التي تبدو و كأنّها ذات بساطة، بينا تحمل دلالة ضخمةً و ممتعة، كيف ذلك؟

إنَّ هؤلاء المتقطعين زبراً، سوف لن يفيدوا من كتبهم المنفصلة عن الكتاب الكبير، نظراً لعدم إمكان قيام أيّ جزء بتحقيق الفائدة، و هذا ما يسبّب لهم حيرةً و تبلبلاً في الأفكار، أي أنّهم يغمرون بهذه الحيرة أو التشتّت الفكري بحيث تكتسح هذه الغمرة كلّ ما هو من الممكن أنْ يحقّق الأمن أو الطمأنينة الفكريّة و النفسية.

قال تعالى: ﴿قد كانت آياتي تُتلى عليكم فكنتُم على أعقابكم تنكصون﴾[1].

الآية الكريمة تتضمّن، صورة رمزية هي النكوص على الأعقاب، و قد سبق أنْ حدّثناك عن هذا الرمز إلّا أننا نعرض له الآن في سياق خاصّ هو ارتباطه بما سبقته من الصور.

أوّلاً، نحيلك إلى الآية الكريمة التي سبقت هذه الصورة الرمزية.

﴿أيحسبون أنّما نمدّهم به من مال و بنين * نسارع لهم في الخيرات بل لا

١- المؤمنون / ٦٦.

يشعرون﴾[1] حيث تشير الآية الكريمة إلى (المسارعة في الخيرات) من اللّه تعالى، وتشير الآية اللاحقة إلى مسارعة المؤمنين في الخيرات (أولئك يسارعون في الخيرات) ثمّ نحيلك إلى الصورتين السابقتين اللتين حدّثناك عنهما (فتقطّعوا أمرهم بينهم زبراً) (فذرهم في غمرتهم حتى حين).

أقول: عندما تربط بين هذه الصور التي تتحدّث عن المسارعة في الخيرات من جانبٍ ثمّ تتحدّث عن تقطيع المنحرفين بينهم زبراً، و كونهم في تبلبل و حيرة، عندئذٍ تدرك أهمّية الصورة الرمزية القائلة (فكنتم على اعقابكم تنكصون). إنّ النكوص هو السير إلى الوراء، إلى الخلف، و هو على الضدّ تماماً من عملية المسارعة في الخير. فالمشي البطيء مثلاً، أي غير المسارعة في المشي تحجز الإنسان من الوصول إلى هدفه. و إذا كان المشي العادي يحجز الشخص عن تحقيق هدفه، فكيف بالمشي إذا تصوّرناه إلى الوراء؟

و قد تسأل عن علاقة ذلك بالصورة الاستعارية (فتقطّعوا) و بالصورة (فذرهم في غمرتهم). و نجيبك على ذلك: إنّ تقطيع الوحدة الاجتماعية إلى شرائح منفصلة عن بعضها، أو إتباع كلّ شرعة لكتاب خاصّ بها لا استكمال فيه، بل هو مقطّع إلى فصول عزل بعضها عن الآخر. يفضي ـ لا محالة ـ إلى التشتت و الحيرة و الاضطراب، كما قلنا، وحينئذٍ لا نتوقّع من المضطرب إلّا أن يفقد السيطرة على أمره، أو لِنَقُلْ: لا يمكنه أن يسير أو ينتخب الطريق الذي يدلّه على هدفه، بل نجده في غمرة حيرته يرتدّ إلى الوراء. و(الغمرة) في الصورة القائلة «فذرهم في غمرتهم حتّى حين»، ترتبط تماماً بما يسلكه المنحرف من المشي المتقهقر إلى الخلف، لماذا؟ لأنّه غارق في بلبلة فكرية تجعله يسلك طرقاً لا إنارة فيها، أو يرتدّ إلى الخلف من خلال توهّمه و خوفه من الطرق المستوية. يدلّنا على ذلك أنّ النصَّ قد عقّب على غمرة هؤلاء المنحرفين بقوله تعالى (بل قلوبهم في غمرة من هذا) أي انّهم مغمورون عن النظر إلى الطريق السويّ، و هو الكتاب الذي ينطق بالحقّ (و لدينا كتاباً ينطق بالحق. بل قلوبهم في غمرة من هذا، و لهم أعمال من دون ذلك).

١- المؤمنون / ٥٥ ـ ٥٦.

و ما دام الأمر كذلك، حينئذٍ فإنّ نكوصهم على الأعقاب، أي المشي إلى الخـلف يظلّ، من حيث كونه صورة رمزية لهروبهم من آيات الله تعالى التي كانت تُتلى عليهم، متجانساً مع طبيعة هروبهم من الحقّ. إنّ المشي إلى الخلف يقترن بجملة من الظواهر، منها المرأىٰ المضحك لهذا المشي، منها : الخوف و الحذر و التوجّس في المشي، و منها عدم رؤية الطريق، و منها عدم تحديد المكان الذي يقصده الماشي ، حيث إنّه في غمرة هروبه من آيات اللّه تعالى، لا يسعه إلّا أنْ يهرب بدون وعي، ممّا يضطرّه إلى أن يـمشي إلى الوراء، أي : أنّه في حالة هروب. و الهارب لا يقصد جهة خاصّة بل يـرجـع إلى الوراء فحسب.

إذن : جاءت هذه الصورة الرمزية ذات دلالة مكتنزة بالكثرة بأكثر من سمة فـنّية، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة النور

قال تعالى : ﴿اللّه نورُ السماواتِ و الأرضِ مَثَلُ نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأ نّها كوكب دُرّيّ يُوقَد من شجرةٍ مباركة زيتونةٍ لا شرقية و لا غربية يكاد زيته يضيء و لو لم تمسسه نار نور على نور يَهدي اللّه لنوره من يشاء و يضرب اللّه الأمثال للناس و اللّهُ بكلِّ شيء عليم﴾[1].

هذه الآية الكريمة، تتضمّن -كما تلاحظ - عنصراً صورياً بالغ الإثارة و الدهشة، إنّها واحدة من الآيات القرآنية الكريمة التي تبيّن مستوى الاعجاز الفنيّ، و ما تعني كلمة الإعجاز من الدلالات. إنّها تنطوي على صور تفريعية مذهلة، كما تنطوي على صورة عامة موحّدة. كلّ واحد منها يرتبط بالآخر بنحوٍ يجعلك منبهراً من جماليته، و طرافته، ودلالته.

إنّها بكلمةٍ مختصرةٍ ظاهرة فنّية لا يسع الدارسون أن يلمّوا بما تحفل به من الدهشة و الإثارة و الطرافة، و الجمال و العمق و ما تحفل به من التنوّع، و التفريع و التكرار والتتابع و ما تحفل به من صور تمثيلية و تشبيهية و رمزية... إلخ.

إذن : لنحاول الوقوف عند جانب من الأسرار الفنّية لهذه الآية، أو لنقل : لهذه الصورة الموحّدة المنطوية على حشد هائلٍ من الصور التفريعية الفذّة التي لا حدود لجماليتها.

تبدأ الآية الكريمة بصورة (تمثيلية) هي (اللّه نور السماوات و الأرض). و قد سبق

١- النور / ٣٥.

أنْ كرّرنا بأنّ الصورة التمثيلية هي الصورة التي تقوم على إيجاد العلاقة بين شيئين على نحو التعريف بالشيء، يكون أحد طرفها تجسيداً للآخر، و في الصورة التي نحن في صددها نجد أنّها تنطوي على طرف هو اللّه تعالى، و طرف آخر هو النور، فتكون بمثابة تعريف أو تمثيل، أي أنّ النور تمثيل لله تعالى.

طبيعياً، أنّ اللّه تعالى منزّه عن التمثيل، بيد أنَّ التعبير المجازي أو الرمزي يظلّ أمراً مألوفاً قد استخدمه القرآن الكريم ذاته في مواقع متنوعة مثل ﴿يداللّه فوق أيديهم﴾[١] ﴿الرحمان على العرش استوىٰ﴾[٢].

إنّ ما نستهدف توضيحه الآن هو أنّ (التمثيل)، بصفته أحد أشكال التعبير المجازي أو التعبير غير المباشر، قد فرض ضرورته الفنّية هنا، لماذا؟

إنّ (النور) ذاته هو (رمز) لظواهر معنوية كثيرة، مضافاً إلى أنّه ظاهرة معنوية بالرغم من كونه يحمل طابعاً حسّياً، أي أنَّ المضاعفات المترتّبة على النور تظلّ ذات طوابع معنوية غير مدركة بإحدى الحواس. فإذا كان النور ذاته ظاهرة معنوية، و كانت هذه الظاهرة ذات طابع (رمزي) - أي التعبير غير المباشر - حينئذٍ نتبيّن مدىٰ أهمّية مثل هذه العبارة الصورية.

و أحسبك تتذكّر جيّداً أنّ هذا الرمز (النور) قد استخدمه القرآن الكريم في مواقع متنوعة حدّثناك عنها في حينه، قد استخدمه رمزاً للإسلام و للإيمان و لمطلق القيم الخيرة. و هنا، قد استخدمه النصّ القرآني الكريم رمزاً لمطلق ما هو خير و حقّ بحيث إنّ أيّة دلالةٍ للخير و أيّة دلالة للحقّ تظلّ مندرجة ضمن هذا الرمز. و لذلك فإنّ أيّة ظاهرة في الكون (في السماوات و الأرض)، أيّة ظاهرة نستطيع أن نتحسّس فاعليتها تظلّ محكومة بطابع (النور) بطابع الخير، بطابع الحقّ. و لعلّ في مقدّمة هذه القيم، تنبثق أمامنا فاعلية الحياة نفسها، أي : الفيض الذي منحه اللّه تعالى لهذا الكون، فكلّ ما نتحسّسه من الحركة هو ذلك النور أو الفيض، كما هو واضح.

١- الفتح / ١٠.

٢- طه / ٥.

لكن : لندع هذه الصورة التمثيلية، لنتابع ما بعدها، فماذا نجد؟ نجد أنَّ الصور التي جاءت بعدها، تظلّ صوراً متنوعة و متداخلة و مترتّبة على الصورة التمثيلية التي حدّثناك عنها، و هذا ما يكسبها بعداً خاصّاً من الجمالية و الإمتاع، بحيث تتطلّب حديثا مفصّلاً عنها.

إذن : لنتابع الصور المتداخلة أو المتفرعة أو المترتّبة على هذه الصورة التمثيلية.

إنَّ أوّل صورة تفريعية في هذه الآية، هي التشبيه القائل (مثل نوره كمشكاة فيها مصباح)، هنا ينبغي لفت نظرك إلى ظاهرة فنّية هي (التداخل) بين الصورة التمثيلية (اللّه نور السماوات) حيث تعتبر هذه الصورة هي الشطر الأول من الصور، و تعتبر باقي الصور شطراً آخر، أي أنَّ الآية الكريمة تنشطر إلى قسمين رئيسين، القسم الأوّل هو الصورة التمثيلية، و القسم الآخر هو الصور (مثل نوره كمشكوة) (المشكاة فيها مصباح)... إلخ، وهذه الصورة أيضاً تنشطر إلى قسمين (يتداخلان)، القسم الأوّل هو التشبيه «مثل نوره»، و القسم الثاني باقي الصور المتفرعة من التشبيه. و إزاء هذا نكون أمام تركيبة صورية مدهشة كلّ الدهشة من حيث عمارتها الفذة، عمارتها التي تتألّف من خطوط هندسية فائقة الجمال.

فالآية الكريمة –كما لحظت – تبدأ بصورة تمثيلية (اللّه نور)، و هذه الصورة تتبعها صور تضطلع بتعريف و توضيح الصورة الأولى، فإذا كان اللّه تعالى (نورالسماوات والأرض) حينئذٍ يحتاج هذا التمثيل إلى توضيح النور، و لذلك جاء التشبيه ذاته يحتاج إلى توضيح و تعريف لحدوده.

فالتشبيه يقول بأنَّ اللّه تعالى مثل نوره كمشكاة، و لكن ما المشكاة؟ و ما هي فاعليته و نطاقاته التي ينير من خلالها؟ هذا بدوره يحتاج إلى توضيح. و لذلك جاءت بعده صور تفريعية تضطلع بهذا التوضيح. الصور تقول : (المشكاة المصباح)، و لكن هذه الصورة تحتاج أيضاً إلى توضيح، و لذلك تبعتها صورة تقول (المصباح في زجاجة)، أيضاً هذه الصورة تحتاج إلى توضيح، فجاءت الصورة القائلة (الزجاجة كأنّها كوكب درّيّ)، أيضاً هذه الصورة تحتاج إلى توضيح، و هذا ما تضطلع به باقي الصور التي تُعدّ صوراً

تكميلية لما سبقتها من الصور.

لكن: هناك، نلحظ فوارق فنّية بين مستويات هذه الصور، فهذه الصور بعضها تعريف لسابقتها، و بعضها تفريع لسابقتها، و بعضها تكميل لسابقتها، أي أننا أمام صورة موحّدة ذات عنصر ثلاثي في التركيب، عنصر التعريف و عنصر التفريع و عنصر التكميل، و كلّ واحد منها يخضع لبناء عماري ممتع كلّ الامتاع. أمّا، و قد حدّثناك عن العنصر الأوّل، أي الصورة التمثيلية التي تُعدّ (تعريفا) (اللّه نور السماوات و الارض)، حينئذٍ نبدأ بالحديث عن الصور الأخرى بالتفصيل.

قلنا: إنّ الآية الكريمة تنشطر إلى قسمين رئيسين، أوّلهما: صورة «اللّه نور السماوات و الأرض»، و الآخر: باقي الصور، و باقي الصور أيضاً تنقسم إلى قسمين رئيسين، أوّلهما التشبيه (مثل نوره كمشكاة)، و الآخر: الصور المتفرعة عنها من جانب، والمكمّلة لها و لما سبقها من جانب آخر.

فماذا: تحمل هذه الصورة من عناصر الفنّ؟

المشكاة -كما تقول النصوص المفسّرة - إمّا أن يُقصد منها الكوّة أو الفتحة في الحائط توضع عليها زجاجة، و يكون المصباح خلف الزجاجة، أو يُقصد منها: عمود القنديل أو يقصد منها القنديل نفسه. و لكننا نحتمل فنّياً أن يكون المقصود من ذلك هو التفسير الأول، لماذا؟ لأنّ المشكاة إذا كانت قنديلاً، فإنَّ المصباح يكون فتيلاً، و هذا ما لا يتّسق و جمالية الإنارة كما سنرىٰ.

كما أنّه إذا كان المقصود منها هو عمود القنديل يكون المصباح حينئذٍ هو السراج، ولا يكون القنديل في السراج ذا مظهر جمالي أو إناري ملفت للنظره، و لذلك نحتمل أن يكون المقصود من المشكاة هو الكوّة أو الفتحة -كما قلنا ـ لماذا؟ إنَّ الكوّة أو الفتحة هي النافذة التي تتكفّل بتوصيل الإنارة إلى مختلف الأمكنة، مضافاً إلى أنّها تقترن بمرأى جميل، حيث أنَّ مكانها المتميز هو في الحائط و اختراقها إيّاه و إرسالها الإنارة من خلاله، يظلّ من المرائي الجميلة دون أدنىٰ شكٍّ.

و سنعرف المزيد من ذلك، حينما نتابع الصور التفريعية منها، حيث يصف النصّ أنّ

المشكاة في مصباح، و هو ما يتكفّل بالإنارة، أي المصباح الذي يوضع في الكوّة، و أنّ المصباح في زجاجة، و أنّ الزجاجة كأنّها كوكب درّي... إلخ. المهم، أنَّ هذه الأوصاف تخلع بُعداً جمالياً خاصّاً على الصورة، كما سنرىٰ، بيد أننا نعتزم هنا لفت النظر إلى أنَّ الكوّة التي يوضع فيها المصباح تقترن بمرأى جميل و بموقع إناري يبعث بأشعّته من خلال الكوّة إلى سائر المواقع. أمّا كيفيّة ذلك و ما ينطوي عليه من سمات جمالية فأمر نتبيّنه حينما نتابع الصور التفريعية التي تلي ذلك.

إنّ صورة المصباح في زجاجة تُعدّ صورة تفريعية من صورة «مثل نوره كمشكاة فيها مصباح».

و أحسبك تدرك بسهولة أنّ الأهمّية الفنّية لصورة «المصباح في زجاجة» هي أنّ الزجاج يحمل خصوصيّة الانعكاس للإنارة من جانب، و يحمل جمالية المرأى من جانب آخر.

و خصوصيّة الانعكاس تقترن بخصوصيّة أُخرىٰ هي مضاعفة النور، و حينئذٍ نكون أمام صورة ممتعة جدّاً، هي : مصباح منير، داخل زجاجة، تعكس إنارة المصباح فتضاعف من الإنارة، و تتميّز بمرأى جميل، حيث إنّها تقوم بعملية حفظ للمصباح وتحجز عنه أيّ أثرٍ من الخارج كالهواء و الغبار و نحوهما، حيث إنَّ شفافيتها و صقلها واستواءها و اقترانها بالإنارة مطلقاً يحمل جمالية لا حدود لها.

لكن : لانزال أمام هذه الصورة التي تتحدّث عن مطلق المصباح و عن مطلق الزجاجة.

أمّا مستوياتهما، أي المصباح و الزجاجة، و الخصوصيّات التي تتميزان بهما، فأمرٌ تتحدّث الصور الباقية عنه. و لذلك، تبعتالصورة المتقدّمة صورة تفريعية أُخرىٰ هي صورة (الزجاجة كأنّها كوكب دري) و هذه الصورة تحفل بسماتٍ عجيبة و معجزة بشكل لافتٍ للنظر حقّاً.

إنّها أوّلاً صورة تفريعية من صورة تفريعية أيضاً. كيف ذلك؟ لنلاحظ أنَّ النصّ تحدّث أوّلاً عن المشكاة وصلتها بالمصباح، ثمّ جاء إلى المصباح و صلته بالزجاجة، ثمّ

جاء إلى الزجاجة، وصلتها بالكوكب الدّريّ، أي نحن الآن أمام ثلاث صورٍ تفريعية، كلّ واحدة تتفرع من السابقة، إنَّ التفريع للصور - كما نعرف ذلك جميعاً - على نـمطين، فهناك صورة واحدة تتفرع منها عدّة صـور في عرض واحد، كما يتفرّع من ساق الشجرة أكثر من غصن، و هناك صورة تتفرع منها صورة أُخرى، و الأُخرى تتفرّع منها صـورة أخرى... و هكذا كما يتفرّع من غصن الشجرة غصن آخر، و يتفرع من الغـصن الآخـر غصن جديد... و هكذا.

و الصورة التي نحدّثك عنها تحمل هاتين الخصّيصتين، أي : أنّها من جانب صورة تفريعية من النمط الأوّل، و هي من جانب آخر صورة تفريعية من النمط الثاني. أمّا كونها صورة تفريعية من النمط الأوّل، فقد سبق أن حدّثناك عن ذلك في موقع سابق حيث قلنا : إنَّ الآية الكريمة تنشطر إلى قسمين : أحدهما صورة (اللّه نور السماوات...) و الآخـر : صورة المشكوة و ما يتفرّع منها، حيث يُعدّ هذا الشطر الأخير بتفريعاته (تـفريعاً) مـن الشطر الأوّل للآية، أي أنّ صورة «مثل نوره»... إلخ هي تفريع لصورة «نور.».

و هذا ما يتّصل بعلاقة صورة (الزجاجة كأنّها كوكب درّي) بصفتها جزءاً من صورة (مثل نوره كمشكاة) بصورة (اللّه نور السماوات.).

و أمّا صلتها المباشرة بصورة (المشكاة)، و هو النمط الثاني من الصور التـفريعية، فتتمثّل في أنَّ المصباح و الكوكب الدرّيّ قد تفرّع من الزجاجة. لكن، كلّ ذلك من حيث السمة التفريعية للصور، في حين أننا نريد أن نـحدّثك عـن خـصوصية هـذه الصـورة (الزجاجة كأنّها كوكب درّيّ) من حيث سماتها الداخلية التي تتركّب منها، و هي سمات معجزة و مدهشة و ممتعة كما قلنا. إذن : لنفصّل الحديث عنها.

إنّ في هذه الصورة «ازدواجية» التركيب، و هذا هو أحد أسرارها العجيبة، فالنصّ أو الآية الكريمة بدأت بصورة (تمثيلية) (اللّه نور.) ثمّ تفرّعت منها صورة (تشبيهية) مثل نوره كمشكاة، و هذه الصورة التشبيهية تفرّعت إلى صور متنوعة (المشكاة) فيها مصباح (المصباح في زجاجة). و هذه الصورة الفرعية الأخيرة، تفرّعت عنها صـورة تشـبيهية أيضاً: هي تشبيه الزجاجة بالكوكب الدرّيّ، و حينئذٍ نكون أمام (تشبيه داخل تشـبيه)،

مضافاً إلى أنّنا كنّا قبل ذلك أمام (تشبيه داخل تمثيل)، أي المشكاة و علاقتها بالنور. لكن: ما يعنينا هو أنّ نتحدث عـن التشبيه داخل التشبيه، الزجاجة و تشبيهها بالكوكب الدرّيّ.

إذن : ما هي ملامح هذا التشبيه؟

الزجاج ـ كما نعرف ـ يتميّز بشفافيّته و لمعانه، فإذا كان داخله المصباح، حينئذٍ فإنّ نور المصباح من خلال الزجاجة يصبح كأنّه كوكب درّي، كيف ذلك؟ الكوكب هو عيّنة (منيرة)، و الإنارة تتّخذ مستوياتٍ شتّى من حيث لونها الأبيض، و هو لون يميل حيناً إلى الحمرة و حينا إلى البياض الشديد، و حيناً إلى ما هو متوسط، فإذا عكست الإنارة من خلال الزجاجة أثرها، حينئذٍ ستكتسب الإنارة لوناً خاصّاً يتناسب مع شفافيّة وصـفاء وبياض الزجاجة. لكن لِنرَ كيف أنّ النصّ ترجم هذه الحقائق إلى صورة فنّية!

هنا ينبغي أنْ نلفت نظرك إلى سرّ فنيّ عجيب آخر، هو إننا نواجه صورة جـديدة، مضافاً إلى صورة (التشبيه داخل التشبيه)، فقد سبق أنْ لحظت أنَّ النصّ قد شبّه الزجاجة بالكوكب، و لكنّ الكوكب نفسه قد شبّهه النصّ بشيء آخر هو (الدرّ) ، و هذا التشبيه هو في واقعه استعارة و ليس تشبيهاً، فلو قال النصّ : إنَّ الكوكب كأنّه درّ، لكنّا أمام تشبيه، ولكـن بما أنّه قال : كوكب درّيّ، حينئذٍ نكون أمام استعارة، أي أنَّ النصّ خـلع طـابع (الدرّية) على (الكوكب). و إزاء ذلك، ما ذا نواجه الآن من الصور المتداخلة؟ فإذا كانت صورة (كأنّه كوكب) هي تشبيه داخل تشبيه، فإنَّ قوله تـعالى (كـوكب درّي) يكـون استعارة داخل تشبيه، فتكون النتيجة كما يلي : (تشبيه داخل تشبيه ثمَّ استعارة داخل تشبيه).

إننا ندعوك لتتأمّل من جديدٍ في هذه الصورة المعجزة فنياً من حيث تداخـلاتها، كأنّها كوكب درّيّ. الزجاجة كأنّها كوكب، هو التشبيه قد اعتمد على الاستعارة في أحد طرفيه، و قبلاً قد اعتمد التشبيه السابق عليه، على تشبيه آخر في أحد طرفيه.

و هكذا نكون أمام صور تعتمد الصور في صياغتها، بمعنى أنّك حينما تشبّه الرجل السخيّ بالبحر، تكون قد اعتمدت في تشبيهك على ظاهرة مباشرة، و لكن حينما تشبه البحر نفسه بشي آخر، حينئذٍ تكون قد شبّهت الصورة بصورة أخرى لأنّك شبّهت الشيء

بشيء آخر، و هذا هو منتهى الجمال الفنّي في الصياغة، كما رأيت.

إلى هنا نكون قد انتهينا من تحليل الصورة القائلة (الزجاجة) كأنّها كوكب درّيّ. وقد لحظنا أنّ (الدرّ) جاء هنا ليكون استعارة للكوكب. و لك أن تتساءل: ما هو المسوّغ الفنّي لمثل هذه الاستعارة؟ إنَّ الكوكب حينما تُستعار له صفة (الدرّية) فهذا يعني أنَّ النّص يريد أن يقول: بأنّ نمط النور الذي يصدر عن المصباح هو نور يتّسم ببياض شديد اللون، مضافاً إلى أنّه ذو لمعان شديد أيضاً.

و هذا النمط من شدّة البياض و اللمعان لا يتأتّى إلّا من خلال الزجاجة و المصباح، لأنّ المصباح وحده لا يعطي سمة البياض و اللمعان الشديدين، بل الزجاجة معتمدة على المصباح، أو المصباح في اعتماد على الزجاجة، هو الذي يعطي ذلك. لماذا؟ لأنَّ الزجاجة في شفافيّتها و صفائها من جانب، و قدرتها على امتصاص النور و تحويله إلى انعكاسات خاصّة من جانب آخر، هو الذي يقدّم لك الإنارة مقترنة بما هو أبيض و ملتمع.

إذن: الأهمّية الفنّية للتشبيه و الاستعارة التي تداخلت مع التشبيه (كأنّه كوكب درّيّ) تتمثّل في إعطائنا صورة الإنارة بأشدّ مستوياتها بياضاً و أشدّ مستوياتها لمعاناً، بحيث تجد نفسك أمام جانبين مهمّين بالنسبة إلى مواجهتنا للنور، جانب الفائدة و جانب الجمال،فجانب الفائدة هو النور في أشدّ مستوياته لمعاناً و بياضاً، و متى التحمت الفائدة مع الجمال حينئذٍ تكون الصورة الفنّية قد بلغتْ أقصىٰ ما يمكن تصوّره من الإعجاز أو الكمال في صياغتها، على نحو ما فصّلنا الحديث عنه.

الصورة التي نتحدّث عنها الآن هي صورة ﴿يُوقَدُ من شجرةٍ مباركةٍ زيتونةٍ لا شرقيةٍ و لا غربية﴾[1].

هذه الصورة الفرعية امتدادٌ للصورة التشبيهية القائلة: إنَّ اللّه تعالى مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، و أنَّ المصباح في زجاجة، و أنَّ الزجاجة كأنّها كوكب درّيّ. و قد سبق أنْ قلنا، إننا أمام تشبيهات متداخلة، تشبيه النور بالمشكاة فيها مصباح، و كون المصباح في زجاجة، ثمّ تشبيه الزجاجة بالكوكب الدرّي. لكن، نجد هنا أنَّ النصّ قد عادَ

١- النور / ٣٥.

بنا إلى التشبيه الأوّل (و هو المشكاة فيها مصباح)، و ركّز على (المصباح) نفسه بصفته الجهاز الذي يضطلع بمهمّة الإنارة، و أوضح لنا المادّة التي يرتكن إليها المصباح في عملية الإنارة، و هي قوله تعالى (يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقيّة و لا غربيّة).

إننا إذا وضعنا النصّ في سياقه التأريخي، و عصرئذٍ لا إنارة إلّا من المواد الدهنية، عندئذٍ من الممكن أن نتبيّن جمالية هذا التشبيه. طبيعياً لا يعني أنّ النصّ عندما يعتمد على بيئة زمانية معيّنة في صياغته للصور، أنَّ هذه الصور تكتسب جماليتها في إطار البيئة المذكورة فحسب، بقدر ما يعني أنَّ ما هو خاصّ سوف يعكس أثره على ما هو عامّ أيضاً، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك. و في ضوء هذه الحقيقة يمكننا أن نتبيّن الآن جمالية الصورة التي نحدّثك عنها و ما تنطوي عليها من السمات الفنّية المباشرة.

إنّ المصباح يتزوّد من أيّة مادّة؟ النصّ يقول : إنّ هناك شجرة مباركة، ترىٰ ما هي هذه الشجرةالمباركة؟

النصّ يقول : إنها زيتونة. إذن : المصباح يتزوّد من مادّة الزّيتون، و هي أوّل شجرةٍ نزلت بعد الطوفان. و هذا يكسبها أهمّية خاصّة. و تشير هذه النصوص إلى أنّ الأنبياء عليهم السلام طوال التاريخ قد باركوا هذه الشجرة.

و يعزّز هذا الرأي أنّ الصورة ذاتها أشارت إلى هذا الجانب فوصفت الشجرة بأنّها مباركة (يوقد من شجرة مباركة). إذن : كون الشجرة مباركة، يُلبسها بعداً جديداً من الأهمّية. هنا، ينبغي ألّا يغيب عن أذهاننا أنَّ النصّ في صدد تشبيه يقول بأنَّ اللّه تعالى هو نور السماوات و الأرض، و أنّ نوره مثل مشكاة فيها مصباح.

و هذا يعني أمام تشبيه يتناول (النور)، نور السماوات و الأرض، نور اللّه تعالى. وحينئذٍ فإنَّ صفة (مباركة) تحتلّ أهمّية خاصّة من حيث (القدسية) التي تتواكب مع النور، و ليس النور المحض الذي يضيء بالشكل الاعتيادي. و نتابع أقوال المفسّرين الذين أشاروا إلى أنَّ هذه الشجرة لها أهمّية تاريخية، أوّل شجرة خبرتها الأرض، و لها أهمّية معنوية، باركها الأنبياء عليهم السلام، ثمَّ ماذا؟ إذا اتجهنا إلى خصائصها الطبيعيّة أو الكيميائية نجد أنّهم يشيرون إلى مادّتها الزيتية ذات معطيات كثيرة، منها : أنّها يُسرج بها

في عملية الإنارة، و منها : أنّها إدام، و منها : أنّه يغسل بها... إلخ، يضاف إلى ذلك بكونها أصفىٰ و أضوأ من غيرها من المواد. هذه الخصائص إذا أخذت بنظر الاعتبار، عندئذٍ نتبيّن أهمّية الصورة التي تشبّه نور اللّه تعالى بالمصباح الذي يوقد من شجرة مباركة زيتونة.

لكن : لا تزال الصورة غير منتهية بعد، فالشجرة المذكورة قد وصفها النصّ بسمةٍ اُخرى هي أنّها (لا شرقية و لا غربية) ترى ما هو المقصود من هذه السمة الجديدة؟

تقول النصوص المفسّرة : إنّ المقصود من ذلك أنّها لا يفيء عليها ظلّ شرق و لا غرب، لا يظلّها جبل و لا شجر و لا كهف، إنّها ضاحية للشمس، و هناك نصوص مفسّرة أُخرى تحوم على أمثلة هذه الدلالات التي تهب هذه الشجرة طابعاً متميّزاً. لكن : هذه الصورة لم تنته بعدُ، لا يزال التشبيه يتفرّع و يتنامىٰ في صور متنوعة مذهلة ممتعة.

يقول النصّ عن هذه الشجرة المباركة «يكاد زيتها يضيء، و لو لم تمسسه نارٌ».

ما تقدّم من الصور الممتعة كان منصبّاً على وصف الشجرة فحسب. أمّا الآن فيحدّثنا النصّ عن مادّتها، عن زيتها، و هو المقصود أساساً كما هو واضح. مادام الحديث هو عن المصباح و مادّته التي يسرج بها، ألا و هي الزيت.

إذن : لنقف عند هذه المادة : الزيت، لنلاحظ الصياغة الفنّية التي اعتمدت هذا الجانب، فماذا نجد؟ النصّ يقول (يكاد زيتها يضيء)، إنَّ هذه الصورة صورة جديدة تنتسب إلى نوع آخر من الصور، هو (الصورة التقريبية) بعد ما كنّا سابقاً نواجه صورة تشبيهية هي قوله تعالى (اللّه نور السماوات) و الصور التشبيهية هي (مثل نوره كمشكاة) وما تفرّع منها : هو صور تشبيهية أيضاً مثل (الزجاجة كأنّها كوكب درّي). أمّا الآن فنواجه صورة تفريعية من التشبيه تنتسب إلى ما اصطلحنا عليه بـ(الصورة التقريبية)، حيث نعني بها : الصورة التي ترصد العلاقة بين شيئين، من خلال إكساب أحدهما صفة الآخر على نحو المقاربة، إنّ قوله تعالى (يكاد زيتها يضيء) يعتمد الأداة المعروفة (يكاد) التي تعني المقاربة. و لكن : ما هي سمات المقاربة هنا بالنسبة إلى المادّة الزيتية؟

إنّها لواضحة تماماً. فالزيت الذي مهد له النصّ بأنّه هو من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية و لا غربية، هذا الزيت لابدّ أنْ يحمل خصائص أشار إليها المفسّرون إلّا أنّ النصّ

جسّم الموقف، و أوضح بجلاء بأنَّ هذا الزيت يكاد يضيء، إنّه في الواقع لا يُضيء، و لكنّه يكاد يضيء. هنا تكمن أهمّية الصورة التقريبية من حيث افتراقها عن الصورة التشبيهية وغيرها، فإذا كان الهدف مثلاً هو الإشارة إلى أنَّ الزيت مضيء، لكنّا أمام صورة تمثيلية تقول الزيت مضيء، و إذا كان الهدف هو الإشارة إلى أنَّ الزيت يشبه الإضاءة، لكنّا أمام صورة تشبيهية تقول : الزيت كأنّه مضيء.

لكنَّ النصّ لم يرد تمثيلاً و لا تشبيهاً، لأنَّ الواقع ليس كذلك، بل أراد واقعاً لا مبالغة فيه، فاعتمد الصورة التقريبية المذكورة «يكاد زيتها يضيء»، و بالفعل، إنَّ الدهن إذا كان من الصفاء و الشفافيّة في درجته الكبيرة، حينئذٍ يكون على درجة مقاربة للإضاءة.

ترىٰ : هل أنَّ النصّ القرآني المذكور قد اكتفى في صياغته للصورة المشار إليها بأنَّ المصباح يُوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقيّة و لاغربية يكاد زيتها يضيء؟كلّا، إنّه أضاف لهذه الصور التفريعية و المتداخلة و المتنوعة، صورة جديدة تفريعية هي قوله تعالى (و لو لم تمسسه نار).

من الواضح، أنَّ النصّ القرآني الكريم لا يذكر من السماتِ إلّا ما كان منطوياً على دلالة. و قد يسأل سائل : إنَّ قوله تعالى (يكاد زيتها يضيء) يحسّسنا بأنَّ المقصود من ذلك هو أنَّ صفاء الزيت هو المقصود بذلك، و حينئذٍ، ما هي الأسرار الفنّية لهذه الإضافة للصورة (و لو لم تمسسه نار). إنّ (لو) أداة فنّية تنتسب إلى ما يُطلق عليه مصطلح (الصورة الفرضية)، أي الصورة تفترض حدوث شيء لم يحدث مثل قوله تعالى (لو أنزلنا هذا القرآن على جبل) حيث لم ينزل القرآن على جبل كما هو واضح.

هنا ينبغي لفت نظرك إلى هذا (التنويع) للصور، فقد لحظنا الصور التشبيهية والتمثيلية و التقريبية، و هذا نحن نواجه صورة (فرضية)، فنكون أمامَ أربع صور متفرعة، كلّ واحدة تنتسب إلى نمط خاصّ من الصور :(التمثيل، التشبيه، التقريب، الفرضية)، لكن : لندع هذا الجانب الذي يبهرنا بجماليته و إمتاعه و إثارته، حيث تقصر عباراتنا عن الإلمام به، لنتّجه إلى استكناه السرّ الفنّي لهذه الإضافة (و لو لم تمسسه نار).

إنّه لمن الواضح، أنَّ الزيت، و هو بالغ الصفاء و الشفافية، إذا كان بسبب ذلك يكاد

يضيء حينئذٍ فإنّ الإضاءة، غير مقترنة بمادّتها الواقعية التي هي (النار) مثلاً بقدر ما هي تعود إلى شدّة الصفاء، لذلك فإنّ التعقيب على كون الزيت يكاد يضيء بأنّه يضيء و إنْ لم تمسسه النار، يشكل سمة (واقعية) في صياغة الصور، فبالرغم من أنّه لم تمسّه النـار، نجده على وشك أنْ يضيء من شدّة صفائه.

و هنا هو التجسيد الواقعي للصورة القرآنية التي طالما كرّرنا بأنّها - بـالرغم مـن اعتمادها (التجريد) الذي يسمح لخيالنا بالتحرك، فإنّه يرصد الواقع و ليس الوهم كـما لحظنا، و هو أمر يفصح عن مدىٰ الأهمّية الفنّية للعنصر الصوري في القرآن الكريم، بالنحو الذي أوضحناه.

الصورة الأخيرة التي تتضمّنها هذه الآية المباركة، هي قوله تعالى (نور على نور)، وهذه الصورة الفنّية تتطلّب مزيداً من الوقوف عند سماتها و دلالاتها.

إنّ أوّل ما ينبغي لفت نظرك إليه، هو أنَّ آية النور «اللّه نور السماوات ... إلخ» قد بدأت بالحديث عن النور و ختمت بالحديث عن النور، لقد بدأت بصورة «اللّه نور السماوات والأرض»، و ختمت بصورة (نور على نور)، أو لنقل: بصورة (يهدي اللّه لنوره من يشاء)، و هذا في حالة اعتبارنا إيّاها امتداداً للصورة الأولى.

و أيّاً كان الأمر فالمهمّ هو أنْ نحدّثك عن هذه الصورة المدهشةالتي (تفرّعت) منها صورة متنوعة (المشكاة) (المصباح) (الزجاجة) (الإيقاد) من شـجرة مـباركة (إضـاءة زيتها)، ثمّ (تنوع) الصور من (تمثيل اللّه نور السماوات) و التشبيه - مثل نوره كمشكاة، وتقريب يكاد زيتها يضيء، ثمّ الصورة الأخيرة يهدي الله لنوره من يشاء، حيث تُعدّ هذه الصورة (لنوره) امتداداً لصورة (نور على نور).

و بما أنّنا حدّثناك عن تفريع و تنويع الصور السـابقة (اللّـه نـور..) (مـثل نـوره) (المصباح...) (الزجاجة كأنها...).. إلخ في صفحات سابقة، لذلك نقتصر في حديثنا الآن على صورتي (نور على نور) و (يهدي اللّه لنوره) لملاحظة كلٍّ واحدة منهما على حدة، ثمَّ ملاحظة افتراق احداهما عن الأُخرىٰ، من حيث انتساب كلٍّ منهما على حدة، ثمَّ ملاحظة افتراق احداهما عن الأُخرى من حيث انتساب كلّ منهما إلىٰ نمط خاصّ من التـركيب

الصوري الذي يبهر العقول في صياغته كما سنرى.

لقد سبق أنْ لاحظتَ بأنَّ الآية الكريمة بدأت بصورة (اللّه نور السماوات و الأرض)، و قلنا : إنّ هذه الصورة تُسمّىٰ بـ(الصورة التمثيلية)، لأنَّ التمثيل هو ايجاد علاقة بين طرفين، أحدهما يجسّد و يمثّل و يعرّف الآخر، فتكون عبارة (نور) تجسيداً و تمثيلاً و تعريفاً للّه تعالى. هنا في صورة (نورٌ على نور) نواجهُ النمطَ ذاته من الصورة التمثيلية، كلّ ما في الأمر أنَّ التعريف بـ(النور) جاء في تركيب صوري جديد هو التركيب من النورين (نور على نور).

كما أنَّ صورة (يهدي اللّه لنوره من يشاء) جاءت في تركيب جديد أيضاً. و المطلوب هو أن نتبيّن المستويات الفنّية لهذه الأنماط الثلاثة من التركيب الصوري لعبارة (النور)، بصفتها جاءت بداية و ختاماً للآية الكريمة، و بصفتها جاءت (أصلاً) قد (تفرّعت) منه الصور التشبيهية و التقريبية والفرضية... إلخ.

أمّا الصورة «الله نور السماوات و الأرض» فلا نكرّر الحديث عنها، بقدر ما نشير إلى أنَّ هذه الصورة التمثيلية هي صورة (مجملة) قد اضطلعت الصور التفريعية بتفصيل الحديث عنها.

و أمّا صورتا (نور على نور) و (يهدي اللّه لنوره من يشاء) فنبدأ الآن بملاحظتهما.

و نقف بك عند صورة (نور على نور)، ترى : ما هو المقصود منها؟ أنَّ الآية الكريمة أوضحت بأنّ اللّه هو نور السماوات و الأرض، و أنَّ نوره كمشكاة فيها مصباح، و أنَّ المصباح في زجاجة، و أنّ الزجاجة كأنّها كوكب درّيّ، و أنّ المصباح يوقد من شجرة الزيتون، و أنَّ زيتها يكاد يضيء و لو لم تمسسه نار.

و إذا كان الأمر كذلك ـ أي إذا كان الأمر متّصلاً بعبارة أو صورة (النور)التي تفرّعت باقي الصور منها – حينئذٍ ما هي دلالة هذا التركيب الذي يقول (نور على نور)، و بتعبير آخر : لماذا نواجه هنا نورين، مع أنَّ النصّ في صدد نور واحد هو نور اللّه تعالى؟ إننا إذا عُدنا إلى النصوص المفسّرة وجدنا نظراتٍ متفاوتة في هذا المجال، و لكننا إذا استخدمنا عنصر التذوّق الفنيّ الصرف، أمكننا أن نوفّق بين هذه النظرات المتفاوتة، لكن مع الأخذ

بنظر الاعتبار أنْ نكرّر ما سبق أنْ قلناه بأنّ أهمّية الصورة القرآنية تتمثّل في كونها تجمع بين العامّ و الخاصّ و تترشّح بإيحاءاتٍ متنوعةٍ لا يتعارض أحدها مع الآخر.

فلو انسقنا مع النصوص التفسيرية لوجدنا مثلاً أنّها تربط من نوري الإسلام و القرآن و الإيمان و بين المعطيات المترتّبة عليها، كأنّها تربط بين نوري محمد ﷺ و إبراهيم عليه السلام، وتربط بين محمد ﷺ و علي عليه السلام، و تربط بين محمد ﷺ و اهل البيت عليهم السلام و تربط بين النبوّة والإمامة. و كلّ هذه الدلالات غير متعارضة كما هو واضح. فعندما يقول الإمام الرضا عليه السلام: بأنّ النورين هما المصباح و المشكاة و أنّهما ينسحبان على محمد ﷺ و أهل البيت عليهم السلام حينئذٍ لا تعارض بين ذلك و بين نوري الإسلام و المعطيات، طالما نجد أنّ الإسلام ومعطياته يشكّلان تجسيدهما في النبوة و الإمامة. و هكذا بالنسبة لسائر التفسيرات التي تتعدّد بتعدد الإيحاءات التي ترشح بها الصورة الفنّية المشار إليها.

أمّا بالنسبة إلى صورة (يهدي لنوره من يشاء) فنقول: إنّ النور الذي يهدي اللّه تعالى إليه من يشاء هو (نور) اللّه تعالى. و هو نفس الصورة التمثيلية التي تكرّرت في صور «اللّه نور السماوات و الأرض، مثل نوره كمشكاة، نور على نور هذه الصور المتكرّرة (النور) تظلّ كلّ واحدة منها واردة في سياق خاصّ. فالنور الأوّل هو اللّه الذي يمثل نور السماوات و الأرض، و النور الذي تلاه هو تشبيهه بالمشكاة التي فيها مصباح، و النور الذي تلاه أو النوران اللذان جسدتهما عبارة نور على نور تمثّلان ـ كما أشرنا ـ دلالاتٍ متنوعةٍ تنسحب على نور اللّه تعالى و نور المعطيات التي يفيضها من خلال القرآن الكريم أو الاسلام أو الشخصيات المجسّدة للإيمان في أرفع درجاته.

لكن في الحالات جميعاً، فإنّ (النور) ينتسب إلى اللّه تعالى، سواء نظرنا إليه على أنّه نور واحد أم نوران يشعّان من خلال معطيات اللّه تعالى و إفاضاته، و سواء كانت هذه المعطيات أو الإفاضات هي الخير أم هي الحقّ، أم هي تجسداتها في القرآن أو الإسلام أو الشخصيات المصطفاة، بغضّ النظر عن ذلك، فإنّ النور يظلّ هو النور المنتسب إلى اللّه تعالى.

و في ضوء هذه الحقيقة، نواجه صورة (يهدي اللّه لنوره من يشاء)، ترىٰ ما الذي

نستخلصه من هذه الصورة الممتعة؟

إنّ ما ذكرناه من الدلالات التي يرشح بها رمز النور في الصور السابقة، ينسحب على هذه الصورة أيضاً. فبمقدورك مثلاً أن تستخلص من هذه الصورة بأنَّ اللّه تعالى يهدي من يشاء إلى ذلك (النور) الذي قد يكون المقصود منه هو الخير و الحقّ و الإسلام و الإيمان والولاية.

أخيراً: تلاحظ أنَّ هذه الصورة المدهشة قد وصلها النصّ الآتي:

قال تعالى: ﴿في بيوت أذن اللّه أن تُرفع و يُذكر فيها اسمه يُسبّح له فيها بالغدوّ و الآصال * رجال لا تلهيهم تجارة و لا بيع عن ذكراللّه و إقام الصلاةِ و إيتاء الزكاة يخافون يوماً تتقلّب فيه القلوب والأبصار...﴾[1].

و من الواضح أنَّ هذه الآية «في بيوت أذن اللّه أن ترفع... إلخ» تظلّ مرتبطة بآية النور، حيث إنَّ وصل الآية المذكورة بعبارة (في بيوت)، لابدّ أن نستخلص منها بأنَّ هذه البيوت يحتويها (شيء ما) و حينئذٍ لابدّ أنْ يكون هذا الشيءُ هو التشبيه الذي يقول (مثل نوره كمشكاة...)، أيْ أنَّ المشكاة إنّما توضع عادةً في مكان ما، و هذا المكان قد تجسّد في بيوت هي المساجد، و منها بيوت الشخصيات المصطفاة التي أشرنا إليها، حيث لا يزال رمز النور يمتدّ بإشعاعاته لينسحب على كلِّ مورد، و لينطوي على أكثر من دلالة.

و هنا يُثار التساؤل الآتي:

لماذا خُصّت المساجد دون غيرها من الأمكنة بالمشكاة؟

و نجيب على ذلك: المساجد هي أقدس الأمكنة التي يتواصل فيها العبد من خلالها مع اللّه تعالى، فإذا كان التعامل مع (النور) هو التعامل مع اللّه تعالى حينئذٍ فإنَّ التشبيه الذي أوضح بأنّ مثل نوره كالمشكاة في المسجد، إنّما يستهدف لفت النظر إلى أهمّية الصلاة و الذكر في أقدس الأمكنة، كما يستهدف لفت النظر إلى رجحان هذه الممارسات

١ـ النور / ٣٦ـ ٣٧.

على أيّة ممارسةٍ دنيوية، حتّى لو كانت تجارة أو بيعاً واجبين لتحقّق الإشباع الحيوي والضروري لحاجات العبد.

و يلاحظ أيضاً، أنّ الآية الأخيرة عرضت إلى هذا النمط من الرجال الذين لا تلهيهم تجارة أو بيع عن التعامل مع اللّه تعالى، فوصفهم من خلال صورة فنّية جديدة هي أنّهم (يخافون يوماً تتقلب فيه القلوب و الأبصار). و هذا يعني أنّها تلفت النظر إلى سمة مهمّة أُخرى هي الخوف من الحساب في اليوم الآخر.

و قد جاء التعبير عن هذا الخوف من خلال الصورة الاستعارية القائلة (تتقلّب فيه القلوب و الأبصار) حيث إنّ إكساب القلوب و الأبصار سمة (التقلب)، يعني أنّ القلب ينتقل من حالة إلى أخرى، و البصر ينتقل من النظر إلى المصير الأبدي الذي ينتهي إليه، من مكان إلى آخر نظراً لضخامة الأهوال التي يواجهها العبد، حيث إنَّ المؤمن حقّاً يخاف من مثل هذا اليوم الذي تطبعه السمة المذكورة، كما هو واضح.

إذن أمكننا أنْ نتبيّن الأهمّية الفنّية لهذا الحشد من الصور الممتعة بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿و الذين كفروا أعمالهم كسرابٍ بقيعةٍ يَحسبُهُ الظمآن ماء حتّى إذا جاءه لم يجده شيئاً و وجد اللّه عنده فوفّاه حسابه و اللّه سريع الحساب * أو كظلماتٍ في بحر لُجّيّ يغشاه موجٌ من فوقه موج من فوقه سحاب ظلماتٌ بعضُها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها و من لم يجعل اللّه له نوراً فما له من نور﴾ [1].

هاتان الآيتان ترتبطان بآياتِ النور التي حدّثناك عنها مفصّلاً سابقاً، أي : الآيات التي بدأت بقوله تعالى «الله نور السماوات و الأرض» حيث ختمت بالحديث عن المؤمنين الذين هداهم الله تعالى لنوره (يهدي اللّه لنوره من يشاء).

هنا يتحدّث النصّ القرآني الكريم، عن الكفّار من خلال الصورة الفنّية (النور) ذاتها،

١ـ النور / ٣٩ـ ٤٠.

حيث ختم قوله تعالى بعبارة (و من لم يجعل اللّه له نوراً فما له من نور). إنَّ هذا الرابط الفنّي بين آية النور و بين هاتين الآيتين ينبغي ألاّ نهمل الحديث عنه، مادام العنصر الصوري في القرآن الكريم لا ينفصل عن سائر العناصر التي تشكّل بمجموعها عمارة فنّية مثلاً في خطوطها وفق نسق ممتع كلّ الإمتاع.

و إذا كانت آية النور قد حفلت بمجموعةٍ من الصور المتنوعة و المتفرعة والمتداخلة، فإنَّ النصّ الذي نحدّثك عنه الآن يحفل أيضاً بمجموعةٍ من الصور المماثلة في صياغتها للصياغة التي لحظناها في آية النور. و هذا هو أحد أشكال التجانس بين الآيات، من حيث العنصر الصوري فيها.

إذن : لنتحدّث عن العنصر الصوري في هاتين الآيتين الكريمتين اللتين تتناولان سلوك الكافر، بعد أن كانت الآيات السابقة عليهما تتناول سلوك المؤمن، كما لحظنا.

إنَّ الصورة الأولى التي تواجهنا في هذا النصّ هي قوله تعالى (و الذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءاً حتّى إذا جاءَهُ لم يجده شيئاً و وجداللّه عنده).

إنَّ الصورة الأولى التي تواجهنا في هذا النصّ هي قوله تعالى (و الذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءاً حتّى إذا جاءهُ لم يجده شيئاً و وجداللّه عنده).

الصورة ـ كما تلحظ ـ تتحدّث عن الكفّار، ليس من خلال الحكم الذي يطلقه الآخرون عليهم، بل من خلال تصوراتهم أنفسهم، أي أنّها تتحدّث عن سلوك الكفّار من خلال نظراتهم حيال أعمالهم التي يمارسونها. و الذي يبدو أنَّ الصورة تتحدّث عن نمطٍ خاصٍّ من أعمالهم، و ليس مطلق أعمالهم، أو عن نمطٍ خاصٍّ من الكفّار. فالمنحرف قد يمارس عملاً و هو على وعي كامل بخطأ ما يمارسه. و قد يمارس عملاً و هو يحسب أنّه عمل صائب، مع أنّه في واقعه عمل منحرف.

و يبدو أنّ النصّ القرآني الكريم يستهدف من الصورة المشار إليها لفت نظرنا إلى النمط الثاني من الكفّار، أي العمل الذي يحسبه جيّداً، و هو في واقعة رديء. يدلّنا على ذلك، أنّ الصورة تشبّه عمل الكافر بالسّراب الذي يحسبه الظمآن ماءاً، فيتّجه إليه، و إذا يجده سراباً.

و من الواضح، أنّ النصّ إذا كان يستهدف مطلق الأعمال التي تصدر عن الكافر لما شبّه ذلك بالماء و السراب، بل يشبّهها بالوقود و بالحجارة، و غير ذلك من التشبيهات التي نجدها في مواقع أُخرىٰ من القرآن الكريم.

و لذلك فإنَّ التشبيه بالسّراب لابدَّ أن يكون منطوياً على نمط خاصٍّ من أعمالهم، وهي الأعمال التي يتصوّرون أنّها ذات سمة إيجابية، أو يخيّل إليهم يثابون عليها مثلاً، كما هو الحال عند المشركين الذين يمارسون بعض الأعمال التي يحسبون أنّها تقرّبهم إلى اللّه تعالى). و السؤال هو: ما هي الأسرار الفنّية التي تتواكب مع هذه الصورة التي تشبّه أعمال الكفّار بالسراب الذي يحسبه الظمآن ماءاً؟ و لماذا جاء التشبيه بالظمآن مثلاً دون غيره، مع أنّ هناك دوافع و حاجات متنوعة يسعىٰ الإنسان لتحقيق إشباعه حيالها؟

إذن: ثمّة سماتٍ و أسرار فنّية وراء انتخاب مثل هذه المفردات التي تشكّلت منها الصورة المشار إليها. فما هي هذه الأسرار و السمات؟

من الحقائق المعروفة في ميدان الدوافع و الحاجات أنَّ الحاجة إلى الماء، أو دافع العطش هو أقوىٰ الدوافع البشرية، و أشدّها إلحاحاً، حسب تسلسل الدوافع التي تبدأ بالعطش ثمّ بالجوع... إلخ.

و لذلك، فإنّ انتخاب الدافع هذا دون غيره، يحمل مسوغاته، مادام هو أقوىٰ الدوافع و أشدّها إلحاحاً. و بما أنَّ النصّ يستهدف لفت النظر إلى نمط من المنحرفين الذين يعملون أو يتطلّعون إلى إرواء عطشهم إلى الثواب، حينئذٍ فإنّ التطلّع إلى جني الثمر من الأعمال التي يمارسونها، يتساوق مع أشدّ الحاجات البشرية إلحاحاً و العطش، كما قلنا.

هذا من زاوية الدافع البشري و علاقته بالتشبيه. و أمّا من زاوية مفردات التشبيه، فالملاحظ أنَّ النصّ قد انتخب السراب مقابلاً للماء الذي يتطلّع الظمآن إليه. و لا أعتقد أننا بحاجة إلى توضيح هذا الجانب، مادمنا جميعاً نعرف أنَّ السراب هو المادّة الأشدّ لصوقاً بالماء، من حيث المظهر الخارجي له، إنّه شعاع يُخيّل للرائي بأنّه ماءٌ يجري على الأرض.

بيد أنَّ المهمّ هو عملية التوهّم أو التخيّل ذاتها، فالكافر عندما يمارس عملاً و يخيّل إليه أنّه سيحصل على ثوابه، كما لو تقرّب بأَصنامه مثلاً، حينئذٍ فإنَّ عملية التوهّم أو

التمثيل تماثل تماماً عملية التخيل لدىٰ الظمآن الباحث عن الماء فيجد شعاعاً فيهرع إليه، ثمّ يجده سراباً عندما يصل إليه.

و من الطبيعي، أنَّ النصّ يستهدف لفتَ النظر إلى الموقف الأخروي الذي سيواجهه المنحرف، حيث يحسّسهُ بأنَّ ما يمارسه من عمل و يخيّل إليه أنّه عمل صالح، سيجده في اليوم الآخر، عندما تتمّ عملية المحاكمة، عملاً لاغناء فيه تماماً، كما يجد العطشان السراب عندما تصل إليه مادّة لاغناء فيها.

إلى هنا نجد أنَّ النصّ يقدّم تشبيهاً يقرب فيه بين السراب الذي يخيّل للعطشان أنّه ماء و بين عمل المنحرف. لكن ثمّةَ ملاحظة بالغة الأهمّية هي أنّه إذا كان العطشان يواجه سراباً عند وصوله إلى المكان الذي خيّل له من خلاله أنّه ماء، حينئذٍ فإنَّ المنحرف ماذا يواجه؟ لابدّ أنْ يواجه أنَّ عمله لا فائدة فيه، بيد أنّ النصّ ساكتٌ عن توضيح هذا الجانب، تاركاً للقارئ أن يستخلص بنفسه ماذا سيجده الكافر.

هنا نجد أنَّ النصّ يسلك واحداً من أساليب الفنّ في تقرير الحقيقة المتقدّمة، ألا و هو عنصر (السخرية)، مقدّماً بهذا جواباً للحقيقة التي سكت عنها، و هي ماذا سيواجهه الكفّار يوم القيامة، و هم يحسبون أنّ ما مارسوه من العمل منطوٍ على الفائدة؟

النصّ القرآني الكريم، قدّم للكفّار الإجابة الآتية «حتّى إذا جاءه لم يجده شيئاً، ووجداللّه عنده، فوفّاه حسابه واللّه سريع الحساب». لاحظ، أنَّ النصّ قال أوّلاً: بأنّ الكافر إذا جاء يوم القيامة يرىٰ عمله غير منطوٍ على شيء، أنّه لا شيء، أنّه كالسراب الذي يجده العطشان غير منطوٍ على شيء، أنّه ليس بماء، أنّه عدم. ليس هذا فحسب، فالأمر لا يقف عند مجرّد أنّ الكفار لا ثواب لأعمالهم، بل يتجاوزه إلى المحاسبة، و هذا هو المهم.

و لكن لاحظ كيف أنَّ النصّ القرآني الكريم، واجه هذه القضيّة بالعبارة القائلة «ووجداللّه عنده» فاللّه تعالى هنا يرمز إلى حقيقة هي المحاسبة كما هو واضح. إلّا أنَّ النصّ سلك هذا المنحىٰ الفنّي ليسخر من الكفار من جانب، و ليقدّم لهم الحقيقة التي يواجهونها، و هي المحاسبة من جانب آخر، فكانت عبارة «و وجد اللّه عنده» صورة بالغة الإمتاع من حيث اكتنازها بالرموز المذهلة التي تدعنا - نحن القرّاء - نستخلص

منها دلالاتٍ متنوعة مصحوبة بالسخرية من هؤلاء الكفّار.

إنّه يسخر من الكفار قائلاً بأنَّ هؤلاء يشبهون العطشان الذي يحسب السراب ماءً، إنهم عندما يصلون إلى ساحة القيامة لا يجدون ما تخيّلوه من جنْي الثمر، بل يجدون اللّه تعالى و قد نصب لهم الموازين ليحاسبهم على الأعمال التي خيّل إليهم بأنّها في صالحهم، و إذا بها بالعكس، حيث يحاسبهم اللّه تعالى عليها.

إذن : جاء تعقيب النصّ القرآني الكريم صورة فنّية ذات عنصر ساخر على الصورة التشبيهية المشار إليها، حيث لحظنا مدىٰ انطواء الصورة و التعقيب عليها على سمات وأسرارٍ فنّيةٍ ممتعةٍ.

قال تعالى : ﴿أو كظلماتِ في بحر لجّيّ يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها و من لم يجعل اللّه له نوراً فماله من نور﴾[1].

هذه الصورة التشبيهية امتداد للصورة التشبيهية السابقة «و الذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءً... إلخ». و قبل أن نحدّثك عن هذه الصورة، أي صورة : «أو كظلمات في بحر لُجي...إلخ»، ينبغي أن نوضح لك مستوىٰ العلاقة الفنّية بين هذين التشبيهين تشبيه أعمال الكفار بالسراب أو بالظلمات.

إنَّ هذا النمط من التشبيه يمكننا أنْ نطلق عليه مصطلح (التشبيه المتردد) مقابل ما نطلق عليه مصطلح (التشبيه المتكرر)، فلو قال النصّ مثلاً : إنّ أعمال الكفّار كالسراب أو كالظلمات، حينئذٍ نكون أمام التشبيه المتكرر أو المتعدّد.

أمّا حينما يقول : إنّ أعمال الكفّار كالسراب أو كالظلمات، حينئذٍ نكون أمام التشبيه المتردّد.

بيد أنّ السؤال هو : ما هي الفوارق الفنّية بين هذين النمطين من التشبيه، بخاصّة أنّ

١ـ النور / ٤٠.

القرآن لا يستخدم من الكلام إلّا ما كان منطوياً على الدقّة؟ قد يستخدم البشر هذين التشبيهين على نحو المتكرّر و المتعدّد، فيشبّه أعمال الكافرين بالسراب و بالظلمات من خلال الذهاب إلى أنّها، أي الأعمال، ينظر إليها من زاويتين هما : كونها سراباً لا ماء فيه، وكونها ظلماتٍ لا نور فيها، و أنّ الماء و النور كليهما يجسدان ما لا فائدة فيه.

إنّ مثل هذه الوجهة من النظر قد تكون لها مسوّغاتها، و قد تكون صائبة حقّاً. و لكن الاستخدام القرآني من خلال التردّد بين التشبيهين يحسّسنا بأنَّ لهذا التردد سرّه الفنيّ، بحيث يحملنا على استكناهه، و الخروج منه بقواعد فنّية جديدة في ميدان التشبيه من ثمّ يكون سبباً لإثراء المفهومات الفنّية لدينا، و الإفادة منها في تجاربنا نحن البشر.

إذن : ما هي السمات أو الأسرار الكامنة وراء هذا التشبيه المردّد بين كون الأعمال الصادرة عن الكفّار هي مماثلة للسراب الذي يحسبه الظمآن ماءً، أو للظلمات؟

هذا ما نحاول توضيحه.

لقد أوضحنا أنَّ الظمآن يحسّ بالحاجة إلى إرواء عطشه، و أنَّ الكافر عندما يعمل عملاً يتطلّع إلى جني ثماره، يختلف عن الشخص الذي يسلك طريقاً فيجده مظلماً لا إنارة فيه، ففي الحالة الأولى يتطلّع إلى هدف، و في الحالة الثانية يتّخذ (وسيلة)، و شتّان بين الغاية و بين الوسيلة.

طبيعياً من الممكن أنْ ترسم صورتان تشبيهيتان، إحداهما ترتبط بالوسيلة و الأُخرى بالغاية، فتكون الصورة من التشبيه المتكرر و المتعدّد، إلاّ أنّ هدف النصّ ليس كذلك، إنّما يهدف فرز أحدهما عن الآخر، بحيث ينحصر الأمر بين شيئين إمّا الغاية و إمّا الوسيلة، ولذلك يُشبّه الكافر بالظمآن الذي يبحث عن الماء عندما (يهدف) إلى إشباع حاجة خاصّة، فإذا لم يكن في صدد البحث عن الإشباع المذكور حينئذٍ فإنّ مجرّد تحرّكه هنا وهناك سوف يرتطم بطريقة لا إنارة فيها.

و بكلمة بديلة : إنَّ بعض الكفّار يخيل إليهم بأنَّ الأعمال التي يمارسونها إنّما هي أعمال يثابون عليها، و كما هو طابع المشركين أو الكتابيين مثلاً، و بعضهم الآخر لا يصدر سلوكهم عن عمل هادف يحلمون بحصول الثواب عليه فيخيب أملهم يوم القيامة، بل لا

إيمان لهم بالثواب أو الفائدة بقدر ما يتحرّكون عشوائياً في حياتهم.

إذن نحتمل احتمالاً كبيراً أنَّ النصّ القرآني الكريم هو في صدد تبيين نمطين من الكفّار، كما هو واقع حالهم الذي يخبر عنهم، و ليس في صدد نمطين من السلوك الصادر عنهم، بل في صدد نمطين من الناس، و إلّا لو كان النصّ في صدد نمطين من سلوكهم، لجاء التشبيه من النوع الأوّل، أي التشبيه المتكرّر و المتعدّد، و يقال كسراب و كظلمات، ولذلك جاء التشبيه من النمط المتردّد ليفصح عن نمطين من الكفّار حيث قال (كسراب أو كظلمات).

الآن : و قد عرفنا جانباً من أسرار التشبيه المتردّد، نتّجه إلى التحليل الفنّي للصورة التشبيهية المذكورة، و نعني بها قوله تعالى (أو كظلماتٍ في بحر لجّي يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها و من لم يجعل اللّه له نوراً فما له من نور).

لقد كان بمقدور النصّ أن يكتفي بتشبيه أعمال الكفّار بالظلمات، ليشير بذلك إلى أنَّ سلوكهم هو سلوك ضالّ لا هدى فيه، و لكنّنا نجده قد شبّهه بالظلمات، ثمّ فصّل الحديث عن الظلمات فوصفها بأنّها في بحر لجّي، و لم يكتفِ بذلك، بل فصّل و قال (يغشاه موج) بأنّها في بحر لجّي، و لم يكتفِ بذلك، بل فصّل و قال : (يغشاه موج)، ثمّ لم يكتفِ بذلك فقال «من فوقه موج»، و لم يكتف أيضاً بذلك، بل أضاف «من فوقه سحاب» و لم يكتفِ بذلك كلّه، بل علّق قائلاً (ظلمات بعضها فوق بعض) و لم يكتفِ بتلكم التفصيلات و بهذا التعليق الذي لخّص بها التفصيلات، بل علّق قائلاً إذا أخرج يده لم يكد يراها.

كلّ هذه التفصيلات و التفريعات و التداخلات و التعليقات، ذكرها النصّ و هو يشبّه أعمال الكفّار بالظلمات، فماذا يعني ذلك؟ لماذا لم يكتف بتشبيه أعمالهم بالظلمات، بل أردفها بتلكم الصور المتنوعة التي أشرنا إليها؟ كلّ هذه الأسئلة تُثار لتبحث عن الإجابة التي توضح الأسرار و السمات الفنّية لأمثلة هذا التشبيه.

ممّا لا شكّ فيه أنَّ الأعمال التي يصدر عنها الإنسان لا حصر لها، إنّه يسلك طرقاً متنوعةً في تحركاته طوال عمره.

إنّ دوافعه و حاجاته لمتنوعة، و أنَّ الطرائق التي يسلكها للإشباع لمتنوعة بحيث تبلغ عشرات الأضعاف للدوافع و الحاجات ذاتها، و أمّا الوسائل التي يستخدمها يومياً فتتجاوز ذلك إلى الأضعاف. و إذا كان الأمر كذلك، فإنَّ هذه الحاجات و الطرائق والوسائل حينما تفتقد عنصر الهدف العبادي تظلّ أعمالاً ضالّة.

و هذا من حيث الطابع العامّ لهذه الأعمال. و أمّا الطوابع التفصيلية لها، فإنَّ أيّة حاجة و أيّة طريقة و أيّة وسيلة ترتطم بما هو ضال لا نور فيه، و لا هدف فيه، فتكون كلّ واحدةٍ منها ظلاماً يرتطم بظلام.

و الآن إذا كانت هذه الأعمال، بمستوياتها المتقدّمة، ترتطم بظلام داخل ظلام، حينئذٍ فإنّ التشبيه لها بالبحر اللجيّ الذي يغشاه موج، من فوقه موج، من فوقه سحاب... إلخ. تتّضح دلالاته إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ هذا التشبيه يتركّب من صورٍ جزئية متنوعة نُطلق عليه مصطلح الصورة المكثّفة، تمييزاً لها عن أنواع أُخرى من الصور التفريعية التي تفترق عن صورة البحر و ظلماته بكونها تتجمع فيها الصور و تتكثّف بنحوٍ لا تترتّب عليه سببية أو نموّ، أي لا تنمو الصورة الجزئية لتفضي إلى مرحلة أُخرىٰ من الصور، بل تتكوّر واحدة على الأُخرىٰ، حيث تكون لهذا النمط من الصورة المكثفة مسوّغاتها الفنيّة التي سنشير إليها.

و من جانب آخر، نجد أنّ هذه الصور المكثّفة ذات بعد فوقي و تحتي، أي أنّها صور تستند إلى أرضية تدبّ عليها و غطاء يختم عليها، فالأرضية هي البحر و أمواجه، والغطاء هو السحاب الذي يعلو موج البحر. و من الواضح، أنَّ ما بين هذين البعدين (الموج والسحاب) تكمن الصور المكثّفة متمثلة في ظاهرة الظلمات.

فالظلمات - إذن - هي المحور الذي تدور عليه الصور المكثفة التي تضمنتها آية (أو كظلمات في بحر لجيّ... إلخ)، و المطلوب هو تحديد هذه الظلمات و موقعها من صورتي الموج و السحاب. فالملاحظ، أنَّ النصّ يستهدف توضيح أنَّ الظلمات هي التي تجسّد عمل الكافر فهو بحر لجيّ عظيم الأمواج، و هذا البحر يغشاه موج، و هذا الموج من فوقه موج، و الموج من فوقه سحاب، و هذا يعني، كما علّق النصّ بعد ذلك «ظلمات بعضها فوق

بعض» أي أنَّ الظلمات تغمر كلّ الجوانب، بحيث أنّ الشخص إذا أخرج يده في تلكم الظلمات، لم يكد يراها.

السؤال بعد ذلك هو : ما هو السرّ الفنيّ في رسم الصورة المرتبطة بالموج مرتين، أي قوله تعالى (يغشاه موج، من فوقه موج) بمعنىٰ أنّه هل أنَّ الظلمات هنا يُقصد بها مجرّد ما بين طبقتي الأمواج أم غير ذلك، و ما صلة هذا بعمل الكافر و ضلالته؟ ثمَّ ما هو السرّ الفنّي في قوله تعالى في نهاية الصورة «إذا أخرج يده لم يكد يراها»؟

و أخيراً، ما هو السرّ الفنّي للتعقيب الذي ختمت به الآية الكريمة القائلة «و من لم يجعل اللّه له نوراً فما له من نور»؟

نلاحظ هنا أنَّ النصّ ذكر بأنَّ البحر اللجيّ «يغشاه موجٌ من فوقه موج، من فوقه سحاب». طبيعياً لا يُقصد هنا بأنَّ البحر يغشاه موجان، أحدهما فوق الآخر، بل المقصود أنَّ الأمواج أحدها فوق الآخر.

و أمّا بالنسبة إلى السحاب، فتلاحظ بأنّه هو فوق البحر أو موجه، فيكون المرأى، في مثل هذه الحالة، بحراً يعلوه السحاب، و هذا البحر تتراكب أمواجه حيث يعلو أحدها الآخر.

و في مثل هذه الحالة، فإنّ الظلام هو المخيّم على البحر.

و لكن ما المقصود بالظلام هنا؟ هل هو مرأى البحر في الليل مثلاً؟ أم مرآه في النهار؟ و نحن إذ نطرح مثل هذه الأسئلة، فإنّ هدفنا هو ربط ذلك بأعمال الكفّار، مادمنا نعرف تماماً بأنَّ القرآن لا يصوغ الصورة إلّا بنحوٍ من الدقّة التي تتجانس مع المشبّه (عمل الكفّار).

إنّه من الممكن أن يكون المقصود من ذلك هو البحر في أوقات النهار مثلاً بقرينة أنّ النصّ ذكر بعد ذلك بأنَّ الرائي إذا أخرج يده لم يكد يراها. فهذه الصورة التقريبية (لم يكد) تعني المقاربة للشيء، أي أنّ الرائي يقرب أن لا يرى يده إذا أخرجها إلى الفضاء، و إلّا إذا كان الوقت ليلاً فلا ضرورة لأن يقول النصّ (لم يكد يراها)، بل قال (لا يراها)، لأنَّ الرائي في الليل لا يرى شيئاً، بخاصّةٍ أنَّ النصّ يتحدّث عن أزمنة لا وجود للكهرباء فيها، بل إنَّ

الظلام يخيم على المناطق بعامة، و لا يخترقه إلّا ضوء المصابيح الزيتية أو شعلة النار.

و حينئذٍ تتطابق صورة (لم يكد يراها) مع كون المرأى في النهار، حيث إنَّ السحاب إذا غطّى البحر، فإنَّ ظلمة نسبية تخيّم على البحر، و تحجب الشمس، فلا يرى الضوء مثلاً إلّا خافتا، و حينئذٍ لا يكاد الرائي يرى يده إذا أخرجها.

إنَّ هذا الاحتمال لوارد. و نحن إذا ربطناه بعمل الكافر، حينئذٍ من الممكن أنْ نستخلص بأنّ الكافر، و هو لا يمارس أعماله وفق هدف عبادي واضح، بقدر ما يمارسها وفق رؤية غائمة لا وضوح فيها، عندئذٍ يتجانس عمله الغائم مع الغيمومة التي تعلو البحر.

لكن، إنّه من الممكن أنْ يكون المقصود من ذلك هو مرأى البحر في الليل. و هذا الاحتمال قويّ أيضاً، بل إنّه لأقوى من سابقه، بخاصّة أنَّ النصوص المفسّرة تميل إليه، لولا أنَّ صورة، «إذا أخرج يده لم يكد يراها»، لا تتناسب مع هذه التفسيرات. و لكنّ المفسّرين يوجّهون ذلك بأنّ (كاد) - و إن كانت من أفعال المقاربة و لكنّها إذا اقترنت بالنفي (مثل: لم يكد) تعني النفي أو الرؤية بعد جهدٍ و مشقة. و هناك من يذهب إلى أنَّ المقصود هو نفي الرؤية بنمطيها: الحقيقي و التقريبي، أي أنّه لا يراها و لم يكد يراها.

و أيّاً كان الأمر، فإنَّ أقوال المفسّرين لا نعتقد بأنّها تتجانس مع طبيعة الصورة القرآنية الكريمة التي تتّسم بالدّقة الإعجازية، و حينئذٍ لابدّ من التماس تفسير آخر يتناسب مع طبيعة الصورة المشار إليها.

و أغلب الظنّ أنّ هذه الصورة ـ كما كرّرنا سابقاً ـ صيغت لتكون مرشّحة بجملة دلالاتٍ يستخلصها كلّ متذوق بحسب تجربته و ثقافته العامّة.

و أمّا نحن، فنميل إلى الذهاب إلى أنَّ هذه الصورة غير ناظرة إلى (زمن الرؤية) ليلاً أو نهاراً، و لا ناظرة إلى درجة الظلمات من حيث شدّتها أو عدمها، بل ناظرة إلى الظلمات مطلقاً مقابل الإنارة.

فالإنسان إمّا أنْ يرى الأشياء بوضوح، أو يراها بدون وضوح، أمّا أن تكون واضحة أو تكون مشوّشة غائمة، لا وضوح فيها. بخاصّة أنَّ النصّ يتحدّث عن أعمال الكفّار و ما يرتبط به من الخيوط الذهنية و الفكرية التي تحفّز على هذا العمل أو ذاك، و حينئذٍ فإنَّ

الرؤية الفكرية المشوشة تقف مقابل الرؤية الفكرية الواضحة، هذا ما يتناسب مع مطلق الظلمات التي لا تقترن بوجود إنارة توضّح معلم الطريق، و هو أمر يتناسب مع صورة (إذا اخرج يده لم يكد يراها)، فالرؤية المشوشة أو الغائمة تتناسب مع محاولة الشخص بأنْ يخرج يده في الظلام، ثمّ لم يكد يتبيّنها بوضوحٍ حيث لا إنارة توضّح له الرؤية الكاملة.

بيد أنَّ سؤالاً آخر يترتّب على ما ذكرناه من أنّ النصّ ناظرٌ إلى الظلمات مقابل الإنارة، أي إلى الرؤية المشوشة أو الغائمة مقابل وضوح الرؤية.

و السؤال هو : إذا كان الأمر كذلك، فلما ذا يقول النصّ (الظلمات بعضها فوق بعض)؟ ألا يعني هذا أنَّ النصّ ناظر إلى شدّة الظلمة و كونها ظلمة الليل... إلخ؟

و نجيب قائلين : إنَّ كون الظلمات بعضها فوق بعض لا يعني أنّها تشير إلى شدّة الظلام، بل تشير إلى (كيفيته)، و ليس إلى درجته، فالنهار الغائم مثلاً إذا كانت سحبه متراكبة بعضها على الآخر، أو إذا كانت منتشرة في فضاء الرائي من كلّ جانب، حينئذٍ تتشوش الرؤية، و يكون الرائي في حالة مضطربة الرؤية يتعذّر عليه التمييز.

و هذا ما يمكن أن نقارنه بالصورة التي رسمها القرآن الكريم بالنسبة إلى عمل الكافر و علاقة ذلك بالظلمات في بحر لجيّ يغشاه موج، من فوقه موج، من فوقه سحاب، ظلمات بعضها فوق بعض. فالشخص الكافر الذي يمارس عملاً لا يقترن بهدف عبادي، كما لو تقرّب بالأصنام إلى اللّه تعالى، أو كما لو زعم بأنّ اللّه تعالى ثلاثة، أو كما لو خُيّل إليه أنّ له كرامة عند اللّه، و أنّه لا يُحاسب على أعماله، مثل صاحب الجنّتين مثلاً(في سورة الكهف)، حيث قال : لا أظنّ الساعة قائمة و لئن رددت إلى ربّي لأجدنّ خيراً منقلبا)، حيث شكّك بقيام الساعة، ثمّ افترض بأنّها إذا حدثت فإنّ له منزلةً عنداللّه تعالى.

مثل هذه الشخصية الكافرة عندما تمارس أعمالها في ضوء التصورات الهزيلة المذكورة، تنطبق عليها صورة الظلمات في بحر لجّي، يغشاه موج، من فوقه موج، من فوقه سحاب، ظلمات بعضها فوق بعض، إذا أخرج يده لم يكد يراها... إلخ. لماذا؟ إنّه أوّلاً لا إيمان لديه، حيث يشكّك بقيام الساعة، و الشكّ وحده كافٍ بأن يُلقي بالشخصية في متاهاتٍ و صراعات لا ساحل لها.

و هو ثانياً يخيل إليه بأنّ له كرامة عندالله إذا حدث قيام الساعة، و مثل هذا التخيّل ظلمة أُخرى، فالمشكّك كيف تكون له عنداللّه تعالى كرامة؟

و هو ثالثاً يتصوّر أنَّ ممارساته ذات طابع إيجابي، مع أنّه يدلّ و يتباهى على زميله المعدم، إنّه يقول لصاحبه : أنا أكثر مالاً و أعزّ نفراً، فهل التباهي بالمال و النسب فضيلة؟ ألا يعتبر هذا ظلمة أُخرى تضاف إلى ظلماتِ الشكِّ، و الوهم بكرامته... إلخ؟

إذن : كلّ تصرفات هذا الكافر ظلمة في ظلمة، ظلمات بعضها فوق بعض.

بقي أن نشير إلى صورتي (إذا أخرج يده لم يكد يراها) و (من لم يجعل اللّه له نوراً فماله من نور).

أمّا الصورة الأولى (إذا أخرج يده لم يكد يراها)، فيمكنك أن تستخلص دلالتها الفنّية إذا حاولت ربطها بصورة (ظلمات بعضها فوق بعض)، فالمشكّك الذي أشرنا إلى شخصيته لم يكد يقف عند ساحل اليقين الفكري، مادام متأرجحاً بين نفيه لقيام الساعة و بين تصوّره أنَّ له مقاماً عنداللّه تعالى إذا حدث ذلك، على حدّ زعمه، إنّه لم يكد يرىٰ حقائق الكون إذا قدّر له أن يستكنهها، لم يكد يرى يده إذا أخرجها.

فصورة «لم يكد يرىٰ يده إذا أخرجها» تجسّد صورة «لم يكد يرىٰ حقائق الكون إذا حاول استكناهها من خلال رؤيته الهزيلة».

هنا ينبغي لفت النظر إلى هذه الصورة الرمزية (إخراج اليد)، فالنصّ قد انتخب ظاهرة (اليد) دون غيرها من أعضاء الجسم، كما انتخب هذه الظاهره الجسميّة دون غيرها من الظواهر المادية للأشياء، فلم يقل مثلاً : لم يكد يرى الطريق أو السماء أو الجوّ أو... إلخ. فما هو السرّ الفنّي في ذلك؟

في تصوّرنا، أنَّ الرمز له دلالات متنوعة، منها : أنّها هي العضو الذي تتمّ (الأعمال) من خلالها، فإذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ النصّ هو في صدد الحديث عن أعمال الكفّار (مثل الذين كفروا أعمالهم كسراب... إلخ)، حينئذٍ فإنّ التجانس بين (عمل اليد) و (عمل الكفّار) يظلّ مفصحاً عن المسوّغ الفنّي لانتخاب اليد دون سواها من الظواهر المادّية، ودون غيرها من أعضاء الجسم، مضافاً إلى أنّها العضو الأشدّ من غيره قابليةً و سهولة في

التحرك.

أخيراً، نواجه الصورة القائلة (ومن لم يجعل اللّه له نوراً، فما له من نور)، حيث ختمت بها هذه السلسلة من الصور التي بدأت بآية النور (اللّه نور السماوات و الأرض) و ختمت بظلمات الكفّار.

و هذا الختام و علاقته بالبداية (اللّه نور السماوات) و بالوسط (مثل الذين كفروا أعمالهم كسراب) أو كظلمات... إلخ، يظلّ من الوضوح بمكان كبير. أنّ النور هو الرمز للإسلام و للإيمان و لمطلق الخير و الحقّ. إنّه فيض اللّه تعالى. و يقابله (الظلام)، ظلام الكفر و الشرّ... إلخ.

و مادام النصّ قد تحدّث عن المؤمنين و عن (نور اللّه تعالى) الذي يفيضه عليهم، ويهدي إليه من يشاء، حيث رأينا في آية النور قوله تعالى (يهدي اللّه لنوره من يشاء)، وحيث نرىٰ في آية (أو كظلمات...)وقوله تعالى (و من لم يجعل اللّه له نوراً فماله من نور).

أقول : إذا ربطنا بين المؤمنين و الكافرين، نجد أنَّ قوله تعالى (فمن لم يجعل اللّه له نوراً فما له من نور)ترتبط عضوياً بهيكل أو بعمارة الصور المتنوعة التي تحوم على مفهومي (النور و الظلمات) بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

سورة الفرقان

قال تعالى : ﴿إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها تَغَيُّظاً و زَفيراً﴾ [1].

هذه الآية تتضمّن واحدةً من الصور المنتسبة إلى الاستعارة، إنّها استعارة الرؤية للنار، و استعارة التغيّظ و الرمز لها، أي أنَّ النصّ -كما تلحظ - خلع طابع (الرؤية)، و هي خاصّة بالعضوية الواعية من المخلوقات كالبشر و الملائكة و غيرهما، كما خلع طابع (التغيّظ و الزفير) خلع هذه الطوابع الثلاثة على (جهنّم)، أعاذنا اللّه تعالى منها.

و السؤال هو : ما هي السمات أو الدلالات أو الأسرار الفنّية لمثل هذه الاستعارة التي تخلع طوابع الرؤية و التغيّظ و الزفير على جهنّم؟

إنَّ بعض المفسّرين يحملون هذه الطوابع الخاصّة بالمخلوقات الواعية، يحملونها على النار ذاتها، بصفة أنّها -كما هو مُلاحَظ في موارد أُخرى من نصوص الشرع - تتعامل من خلال كونها تُجْعَل من قبل اللّه تعالى ذات قابلية على الوعي و النطق و نحو ذلك.

و من المفسّرين من يذهب إلى أنَّ تغيّظ النار و زفيرها رمز لتقطّعها و أصواتها، فالتغيّظ هو تقطعها، و الزفير هو صوتها. و أمّا بالنسبة إلى الرؤية، فيذهب هذا البعض من المفسّرين إلى أنّها صورة استعارية صرفة.

و في تصوّرنا، أنَّ أيَّ واحدٍ من هذه التفسيرات من الممكن أن يكون صائباً مادمنا

١ـ الفرقان / ١٢.

نقرّر ما سبق أن كرّرناه، في مواقع سابقة، أنّ الصورة القرآنية تتميّز في غالبيتها بكونها ذات سمة إيحائية، يستطيع كلّ واحد من المتذوقين أنْ يستخلص منها ما يتناسب مع حجم ذوقه، فضلاً عن أنّها مرشّحة لكلّ هذه التفسيرات و سواها. إلّا أننا نميل، مضافاً إلى قناعتنا بطابع هذه الصورة الإيحائية ذات الدلالات المتنوعة، إلى القول إنّها استعارة تخلع طابع الكائنات الواعية على النار أكثر من كونها استعارة للتقطيع أو التصويت، و أكثر من كونها رمزاً للتقطع أو الصوت.

و دليلنا على ذلك هو أنّك تلاحظ بأنَّ مواقع متنوعة من القرآن الكريم تشير إلى هذه الدلالات أو السمة التي نحتملها أكثر من غيرها. فنجد مثلاً في سورة (الملك)، كما سنحدّثك عن ذلك في حينه إنشاء اللّه - أنّ النصّ القرآني الكريم يرسم صورة (تقريبية)، هي قوله تعالى عن جهنّم ﴿تكاد تميَّزُ من الغيظ كلّما أُلقي فيها فوجٌ سألهم خزنتها ألم يأتكم نذيرٌ... إلخ﴾ [1].

فالملاحظ هنا أنَّ النصّ ذكر كلّا من جهنّم و خزنتها، فلو كان المقصود من جهنّم هو تميّزها الحقيقي - و ليس المجازي - حينئذٍ، لماذا جعل النصّ (خزنتها) هم الذين يوجّهون السؤال إلى أصحاب النار، و كان الجدير بذلك أنْ توجّه النار سؤالها إليهم ما دامت متميّزة من الغيظ على وجه الحقيقة؟

فبقرينة هذه الآية التي جمعت بين غيظ جهنم و سؤال الخزنة، نستخلص بأنَّ المقصود من ذلك هو الاستعارة التي تخلع طابع الوعي على النار بنحوه المجازي، أي الصورة.

و يدلّنا على ذلك أيضاً أننا نجد في سورة أخرى قوله تعالى ﴿يوم نقول لجهنّم هل امتلأتِ و تقول هل من مزيد﴾ [2] حيث إنَّ العنصر المجازي هنا من الوضوح بمكان كبير، ومع ذلك، فنحن نستبعد أن تكون الصورة هنا حقيقيّة لا مجازَ فيها، أو لا استعارة و لا رمز فيها، بقدر ما هي ذات واقع مباشر.

١ـ الملك / ٨.

٢ـ ق / ٥٠.

و لكن مع احتمالنا الذي ذهبنا إليه، أي أنّها صورة استعارية، حينئذٍ ما هي السمات الفنّية لمثل هذه الصورة التي تحفل بعناصر متنوعة من الإثارة و الإمتاع؟

إنّ أوّل ما يواجهنا من هذه الصورة أو الآية هو قوله تعالى «إذا رأتهم من مكان بعيد»، فقد نسب الرؤية إلى جهنّم، أي أنّ جهنّم إذا رأت الكافرين من مكان بعيد، سمع هؤلاء تغيّظها و زفيرها. فهنا نواجه جملةَ سماتٍ فنّية مثيرة، منها: أنَّ جهنّم ترىٰ الكافرين، و منها: أنَّ الرؤية من مكان بعيد، و منها: ما يترتّب على الرؤية، حيث نتوقّع أنْ يقول النصّ: إنّ جهنّم حينما ترىٰ الكافرين من مكان بعيد، حينئذٍ تتغيّظ و تزفر، و لكن النصّ قال: إنّ الكافرين هم الذين سمعوا تغيّظها و زفيرها. فما هو السرّ الفنيّ وراء هذه السمات التي ذكرناها؟

بالنسبة إلى الرؤية، فإنَّ المتلقّي يتوقّع بأن يقول النصّ: إنّ الكافرين إذا رأوا جهنّم سمعوا تغيّظها و زفيرها، و لكنّ النصّ قال: إنّ جهنّم إذا رأتهم سمعوا تغيظها و زفيرها، كما أنَّ المتلقّي ـ و قد وجد أنّ النصّ نسب الرؤية إلى جهنّم ـ حينئذٍ يتوقّع ـ كما قلنا ـ أنْ يقرّر النصّ بأن جهنّم تتغيّظ و تزفر.

ففي الحالتين، نجد أنّ رسم الصورة يأخذ منحىً على عكس التوقّعات التي تصدر من المتلقّين العاديين، و هذا ما ينطوي علىٰ أحد أسرار الفنّ الذي يتّسم بالدهشة أو الإعجاز أو بالإمتاع. فبالنسبة إلى رؤية جهنّم للكافرين، و ليس رؤية الكافرين لجهنّم، فإنَّ هناك سرّاً هو أنّ النصّ يستهدف لفت النظر إلى أنّ العقاب ينتظر الكافرين في اليوم الآخر، فالكافر - و هو يمارس شهواته الدنيوية - لا يفكّر بما تترتّب على معصيته من النتائج، بينما النتائج تنتظره في حياته الأُخروية، أي أنَّ الكافر ليس هو الذي ينتظر أنْ يرى نتائج معصيته عند الحساب، بل نتائج معصيته هي التي تنتظره في ذلك اليوم.

و إذا كان الأمر كذلك، فإنّ الصورة عندما ترسم هذا الموقف بأنّ جهنم إذا رأت الكافرين، سمعوا تغيظها و زفيرها، فهذا ما يتناسب مع طبيعة الموقف الذي ذكرناه، مادام الحساب هو الذي ينتظر الكافرين، و ليس العكس.

لكن ما هو السرّ الفنّي وراء الصورة التي تقول إنّها ـ أي جهنّم ـ إذا رأت الكافرين،

من مكان بعيد، سمعوا تغيّظها و زفيرها، فما هو سرّ الرؤية من مكان بعيد، حيث يتوقّع المتلقيّ مثلاً بأنّ جهنم عندما ترى الكافرين، يسمع حينئذٍ تغيّظها و زفيرها، بغضّ النظر عن كون الرؤية من بعيد أو قريب.

و بكلمة أخرىٰ : ما هو السرّ الفنّي وراء هذا القيد (من بعيد)؟.

في تصوّرنا أنَّ هذا القيد يظلّ على صلة بالصورة السابقة (الرؤية)، فما دامت جهنّم تنتظر أولئك الكافرين، و ليسوا هم الذين ينتظرونها، حينئذٍ فإنّها تتطلع إلى مجيئهم، ولذلك ما أنْ تقع نظرتها عليهم حتّى يبدأ تغيّظها و زفيرها، و النظرة، إذا كانت مقرونة بانتظار مجيء الكافرين، حينئذٍ فإنّ أوّل طلائع مجيئهم، يظهر من مكان بعيد ثمّ يقتربون شيئاً فشيئاً.

إذن، أمكننا أن نستكنه جانباً من الأسرار الفنّية الممتعة لصورة رؤية جهنّم للكافرين من مكان بعيد.

بقي أن نشير إلى السرّ الفنّي الذي يكمن وراء الصورة القائلة بأنَّ جهنّم إذا رأت الكافر من مكان بعيد، سمع الكافرون تغيّظها و زفيرها، مع أنّ المتلقّي يتوقع أن يقول له النصّ : بأنّ جهنّم إذا رأت الكافرين تتغيّظ و تزفر. كما أننا لم نتحدّث بعد عن التغيّظ والزفير من حيث كونهما صورة استعارية خلعها النصّ القرآني الكريم على جهنّم.

أمّا بالنسبة إلى الصورة الأولى ـ أي أنّ الكافرين يسمعون تغيّظ جهنّم و زفيرها، مع أنّها هي التي تراهم و ليسوا هم الذين يرونها ـ فنحتمل أنْ يكون سرّ ذلك هو أنّ جهنّم بصفتها الجزاء الذي ينتظر الكافرين إنّما هي تُرسل نظراتها إليهم لتتلقفهم. و بالرغم من أنّها تتغيّظ و ترمز نتيجة لمشاهدتها موكب العصاة إلّا أنَّ العصاة هم الذين يكتوون بنارها، و من ثمّ فإنَّ المهمّ هو ردود الفعل الصادرة عنهم في مواجهتهم لجهنّم،حيث إنَّ سماعهم لتغيّظها و زفيرها هو الذي سيولّد لديهم ردود الفعل المتمثلة في مواجهتهم للهول الذي ينتظرهم، بحيث يواجهون ـ سلفاً ـ مرأىٰ جهنّم و هي تتغيّظ و تزفر، فكيف بهم إذا أُلقوا فيها؟

و أمّا بالنسبة إلى استعارتي التغيّظ و الزفير، فنحتمل أنَّ هاتين السمتين تحمل كلّ

واحدة فيهما دلالة خاصّة، فالتغيّظ هو سمة داخلية، و الزفير هو سمة خـارجـية إلّا أنّ النصّ جعلهما سمتين تسمعان. و التبادل بين الحواس – مثل خلع طابع السمع على ما لا يسمع – ظاهرة فنّية سبق أن عرضنا لها، في مواقع سابقة، بيدَ أننا نعتزم لفت النظر إلى أنَّ الغيظ ـ و هو سمة داخلية ـ ينعكس على المظهر الخارجي كالرمز و نحوه.

لكن : بما أنَّ النصّ يستهدف لفت النظر إلى الأهوال التي تواكب رؤية جهنّم، حينئذٍ فإنَّ سماع تغيّظها يظلّ إفصاحاً عن انعكاسات هذا التغيّظ في أصواتٍ متميزة، كالتقطّع والالتهاب و نحوهما، فيما أشارت إليه بعض النصوص التفسيرية.

و أيّاً كان الأمر فإنَّ الصور المشار إليها (إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لهـا تغيظاً وزفيراً)، تظلّ واحدة من النماذج الصورية المصحوبة بالإثارة و بالإمتاع، بـالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿يوم يرون الملائكة لا بشرى يـومئذٍ للـمجرمين و يـقولون حـجراً محجوراً * و قدمنا إلى ما عملوا من عمل فجعلناه هباءً منثورا * أصحاب الجنّة يومئذٍ خيرٌ مستقرّاً و أحسنُ مقيلا﴾[1].

في هذا النصّ نواجه مجموعة من الصور التضمينية و الاستعارية و الرمـزية التـي تتحدّث عن اليوم الآخر و ما يرتبط به من الجزاء الذي ينتظر المجرمين و ما يقابلهم من المؤمنين.

و أوّل صورة نواجهها هي قوله تعالى، على لسان الشخوص أو الملائكة (و يقولون حجراً محجورا). إنّ هذه العبارة من الممكن أن تكون صورة (رمزية)، و من الممكن أن تكون صورة تضمينية، و من الممكن أن تكون صورة (رمزية تضمينية) في آنٍ واحـدٍ، كيف ذلك؟ هذا ما نحاول توضيحه.

لنوضّح أوّلاً مقصودنا من الصورة التضمينية: إنَّ الصورة التضمينية هي أنْ تتضمّن

١ـ الفرقان / ٢٢ ـ ٢٤.

الصورة نصّاً من المسموعات أو المقروءات التي تتناول موقفاً أو حادثةً أو شخصية كما لو ضمّن أحدنا آية قرآنية أو حديثاً للمعصومين عليهم السلام، أو فكرة أو مثلاً شعبياً... إلخ في عبارة جديدة تُستهدف منها دلالة خاصّة.

و لو أمعنا النظر في الآية القرآنية الكريمة التي نحن في صددها (يوم يرون الملائكة لا بشرى يومئذٍ للمجرمين و يقولون حجراً محجورا) لرأينا، أنّها تضمّنت عبارة (حجراً محجورا)، و هي عبارة يقول المفسّرون عنها : إنّها كانت مألوفة عند الجاهليين، حيث إنَّ الرجل إذا رأى أنّ رجلاً آخر أراد قتله في أحد الأشهر الحرم مثلاً، حينئذٍ يخاطبه بعبارة (حجراً محجورا) و يقصد بها أنّه حرام عليه أن يقتله فيكفّ عنه.

و في ضوء هذه الحقيقة، إذا كان المقصود من العبارة المذكورة هو ما أشار إليه المفسّرون، فحينئذٍ نكون أمام صورةٍ (تضمينية)، و في الوقت نفسه، نكون أمام صورة (رمزية) أيضاً، لأنّ العبارة ذاتها ليست كلاماً مباشراً، بل ترمز إلى دلالة أخرى مأخوذة من الحجر على الشيء، أي التضييق عليه، و لذلك قلنا : إنَّ هذه الصورة هي (تضمينية - رمزية) في آن واحدٍ.

لكن لا نزال الآن أمام هذه الصورة التي لم نحدّد بعد دلالتها بالنسبة إلى ما طرحه النصّ القائل بأنَّ المجرمين يوم يرون الملائكة يقولون حجراً محجورا.

و هناك من النصوص المفسّرة ما تذهب إلى أنّ عبارة (حجراً محجوراً) هي كلام الملائكة للمجرمين، و ليست كلام المجرمين للملائكة. و لكن في الحالين، فنحن أمام صورة (تضمينية، رمزية) ينبغي أن نحلّل سماتها الفنّية في هذا السياق الذي وردت فيه.

إنَّ الاحتمال الفنيّ الأوّل لصورة (حجراً محجورا) هو أن تكون هذه العبارة حواراً موجّهاً من المجرمين إلى الملائكة، فالآية -كما ترى - تتحدّث عن المجرمين و رؤيتهم للملائكة حيث تقول الآية (يوم يرون الملائكة)، أيْ أنَّ المجرمين يرون الملائكة، بعد ذلك تقول الآية : لا بشرى يومئذٍ للمجرمين، حيث عقّبت على رؤيتهم للملائكة بأنّه لا بشرى تواجههم يومئذٍ، ثمّ ماذا (و يقولون حجراً محجورا)، أي أنّ المجرمين يقولون للملائكة هذه العبارة و هم يخيّل إليهم أنّهم يحيون تجارب الحياة الدنيا، فكما أنّهم

تعوّدوا أنْ يقولوا لمن يقصد قتلهم (حجراً محجورا)، كذلك يقولون هذه العبارة للملائكة، و يخيّل اليهم أنّها تنقذهم من جهنّم.

و هذا الاحتمال هو الأقرب إلى الصحّة، نظراً للصياغة اللغوية التي تتناسب مع صيغة (يرون)، أي أنّ قوله تعالى (يوم يرون الملائكة) تتناسب مع قوله تعالى (و يقولون : حجراً محجورا)، و إلّا لجاءت الصيغة بعبارة (و تقول) لو كان المقصود من ذلك هو قول الملائكة للمجرمين (حجراً محجورا)، لكن مع ذلك كلّه، فلا نستبعد أن يكون ذلك قول الملائكة، بحيث يكون المعنى على هذا النحو : أنّ الملائكة تقول للمجرمين (حجراً محجورا)، أي : تقول حراماً محرماً عليهم أن يدخلوا الجنّة، فتكون هذه المقولة نمطاً فنّياً آخر من صياغة الصورة، بمعنىٰ أنَّ الملائكة تخاطب المجرمين بلغتهم الدنيوية و بعقليتهم، أو تخاطبهم بلغة (رمزية تضمينية) تنطوي على الدلالة العامة لهذا التضمين أو الرمز.

و في الحالتين – كما أشرنا – تكون لهذا الرمز أو التضمين قيمته الممتعة فنّياً، مادمنا قد لحظنا أنَّ هذه الصورة في الحالتين تنطوي على دلالة مستقاة من التجارب الدنيوية للناس، كلّ ما في الأمر أنّ الإمتاع فنّياً في الحالة الأولى يتمثّل في عملية الإشفاق عليهم، حينما يرى المتلقّي بأنّ المجرمين لا يزالون مشدودين إلى عقليتهم الدنيوية، و أمّا الإمتاع فنّيا في الحالة الثانية فيتمثّل في عملية السخرية منهم، حينما يرى المتلقّي بأنَّ الملائكة تسخر من المجرمين فتخاطبهم بلغتهم الدنيوية.

ما تقدّم يرتبط بالصورة الأولى من النصّ القرآني الذي استمعتم إليه، أمّا الصورة الثانية فهي قوله تعالى «و قدمنا إلى ما عملوا من عمل فجعلناه هباءً منثورا»، فالصورة هنا هي (الهباء المنثور)، و الهباء : هو الغبار الدقيق ممّا يتعذّر القبض عليه، و المنثور هو المنتشر هنا و هناك. فنكون هنا أمام صورة (تمثيلية).

و نقول : إنَّ هذه الصورة (تمثيلية)، و ليست صورة استعارية، لأنّ التمثيل – كما كرّرنا ذلك – هو إحداث علاقة بين شيئين يكون أحدهما تجسيداً أو تعريفاً للآخر. و أمّا الاستعارة فهي خلع طابع شيء على شيء آخر. فالملاحظ هنا أنَّ النصّ لم يخلع طابع الهباء المنثور على العمل، بل جعل العمل هباء منثوراً، أي عرّفه بكونه هباء منثوراً أو

جسّده بكونه هباء منثوراً، فيكون الهباء المنثور تجسيداً للعمل، و ليس استعارة له.

و أمّا الصورة ذاتها، أي جعل عمل الكافر هباء منثورا، فتتّضح جماليتها تماماً حينما نتأمّل العلاقة بين عمل المجرمين الذي خيّل إليهم أنّهم يثابون عليه ، و بين الغبار المنتشر الذي لا يمكن القبض عليه، إنّ دقّة العلاقة و سعتها بين هذين الشيئين تتمثّل في كـون الغبار عيّنة حسّيّة لا يمكن القبض عليها من جانب، و كون الغبار من جانب آخر منتشراً غير متجمع، فلو كان متجمعاً مثلاً لأمكن أن يقبض عليه، إلاّ أنّ النصّ جعله منتشراً حتّى يستبعد تماماً أيّة إمكانية للقبض عليه، فضلاً عن أنّه - حتّى في حالة التـجمع - مـن المتعذّر أن يقبض عليه نظراً لكونه كالشعاع لا يتمكّن أحد من مسكه.

إذن : كم تبدو هذه الصورة ممتعة و غنيّة و مثيرة و طريفة، حينما تجعل عمل الكافر لا غناء فيه و لا ثواب يترتّب عليه، بقدر ما هو مجرّد غبار لا يمكن الاستفادة منه.

الملاحظ هنا، أنَّ النصّ بالرغم من كونه يتحدّث عن المـجرمين و مـصائرهم إلى جهنّم، فإنّه عرض سريعاً إلى المؤمنين و مصائرهم إلى الجنّة، ثمّ عاد إلى متابعة حديثه عن مصائر المجرمين، بمعنى أنّه قطع سلسلة حديثه عن المجرمين بآيةٍ معترضة سريعة تناولت هذه الصورة (أصحاب الجنة يومئذٍ خير مستقراً و أحسن مقيلا).

و يهمّنا من الصورة قوله تعالى (و أحسن مقيلا)، و المقيل هنا إشارة إلى (القيلولة)، وهي الاستراحة من الحرّ نصف النهار. و لعلّ المناسبة بينهما و بين السياق الذي وردت فيه هي عملية الاستراحة من جانب، و كونها من الحرّ من جانب آخر، حيث إنّ علاقة جهنّم بالحرّ أو علاقة اليوم الآخر بعرصة المـوقف و حـرّه، أو عـلاقة الشـدّة النـفسية وحرارتها المنبثقة من كون المجرمين يرون عملهم هباءً منثوراً، كلّ ذلك يجسّد علاقاتٍ متناسبة بين أطراف الصورة الاستعارية المذكورة.

إذن : جاءت هذه الصور الثلاث : الصورة التضمينية الرمـزية (و يـقولون : حـجراً محجورا)، و الصورة التمثيلية (فجعلناه هباءً منثورا)، و الصورة الاسـتعارية (و أحسـن مقيلا)، جاءت هذه الصور الثلاث : تحمل كلّ واحدة منها طابعاً صورياً مستقلاًّ عن الآخر «الرمز، التضمين، التمثيل، الاستعارة» كما تحمل طابع التجانس العضوي فيما بـينهـا،

بالنحو الذي عرضنا له.

قال تعالى : ﴿و يومَ يَعضُّ الظالم على يديه يقول يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلا﴾ [١].

تتضمّن هذه الآية الكريمة، صورة فنّية تنتسب إلى الرمز، هي صورة (يعضّ الظالم على يديه)، إنّ الرمز –كما كرّرنا – هو إحداث علاقة بين شيئين يكون أحدهما إشارة إلى الآخر، فالندم على المعصية هو سلوك داخلي يتحسّس الشخص من خلاله أنّه قام بممارساتٍ غير مقبولة، فيتألّم على صدوره عنها.

و هذا الإحساس الداخلي هو الطرف الأوّل من الصورة، و أمّا الطرف الآخر فهو (العضّ على اليدين)، و العضّ على اليدين سلوك خارجي حركي، كما هو واضح، إلّا أنّه تعبير عن الإحساس الداخلي المذكور – أي : التألّم من صدور الذنب – و حينئذٍ تكون هذه الحركة الخارجية (إشارة) لتلكم الأحاسيس الداخلية، و بذلك يكون (رمزاً).

و هذا هو المقصود من الصورة الرمزية.

يبقىٰ : لماذا تُعدّ هذه الحركة (عضّ اليد) رمزاً للندم؟ من الواضح، أنَّ بعض الحركات الخارجية، أي : الحركة الجسميّة، تصبح انعكاساً عضوياً للإحساس الداخلي مثل تقطيب الجبين أو اصفرار الوجه أو احمراره أو الارتجاف العضلي... إلخ. و أمّاا البعض الآخر من الحركات الجسمية فليست انعكاساً طبيعياً أو تلقائياً لما هو في الداخل، بل إنَّ العادات الاجتماعية أو الفردية هي التي تجعل أمثلة هذه الحركة انعكاساً لما هو في الداخل، ومنها: حركة عضّ اليدين.

و لذلك فإنّ الصورة الفنّية الناجحة هي التي تلتقط من الحركات إمّا ما كان انعكاساً عضوياً، و إمّا ما كان انعكاساً مصطنعاً أو تلقائياً قد اكتسب صفة الفعل الاجتماعي، و هو ما يُصطلح عليه في اللغة الأدبية بـ(الخبرة أو التجربة المأثورة)، و يقصد بها كلّ فعل قد

١ـ الفرقان / ٢٧.

اكتسب طابعاً شعبياً عند الناس.

مثل هذه الخبرة المأثورة يعتمد عليها الأدباء في تطعيم النصوص الفنّية بها حتّى يكتسب النصّ حيوية عند المتلقّي.

لذلك، نجد أنَّ النصّ القرآني الكريم قد اعتمد هذه الخبرة المأثورة، و جعلها (رمزاً) يوضّح من خلاله مدىٰ ردّ الفعل الذي يصدر عن الظالمين يوم القيامة عندما يواجههم الموقف و المحاسبة و المصير الذي يؤولون إليه، إنّهم يعضّون أصابعهم تعبيراً عن ندمهم على عدم التزامهم بمبادىء النبيّ محمد ﷺ حيث يقول الواحد منهما (يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلاً).

قال تعالى: ﴿أم تحسب أنّ أكثرهم يسمعون أو يعقلون إن هم إلّا كالأنعام بل هُم أضلُّ سبيلاً﴾ [1].

الصورة التي تواجهك هنا، صورة تشبيهية مركّبة من صورتين تشبيهيتين تفريعيتين، و كلّ واحدة من هاتين الصورتين تنتسب إلى تشبيه يختلف عن الآخر، فالصورة ـ كما تلحظ ـ تشبّه الكفار بالأنعام (إن هم إلّا كالأنعام)، ثمّ تستدرك ذلك فتقول (بل هم أضلّ) أي: أنَّ التشبيه الأوّل الذي يقرن الكفّار بالأنعام هو تشبيه مألوف. و أمّا التشبيه المستدرك الآخر فهو ما يُطلق عليه مصطلح (تشبيه التفاوت).

إذن: نحن الآن أمام تشبيهين أحدهما مألوف، و الآخر متفاوت. و أمّا الفارق بينهما فهو أنّ طرفي التشبيه في نمطه المألوف، يتساويان في الدرجة، بمعنىٰ أنَّ الكفّار كالأنعام يتماثلان في انعدام الوعي لديهما. و أمّا طرفا التشبيه في نمطه المتفاوت، فإنّهما غير متساويين في الدرجة، بل إنّ أحدهما و هو المشبّه أشدّ درجةً من المشبّه به، بمعنىٰ أنَّ الكفّار لا يتساويان مع الأنعام فحسب في انعدام الوعي، بل هم أشدُّ درجةً من الأنعام في انعدام وعيهم.

١ـ الفرقان / ٤٤.

و السؤال هو : ما هي الأهمّية الفنّية للتشبيه المتفاوت؟ ثمّ : ما هي الأهمّية الفنّية لمجيء التشبيه أوّلاً في نمطه المألوف، و استدراكه بعد ذلك بنمطه المتفاوت؟ أي : لماذا شبههم أوّلاً بالأنعام، ثمّ جعلهم أشدّ من الأنعام؟

إنّ للفنِّ أساليبه المتنوعة التي تسهم في إثارة المتلقّي، أو لنقل إنَّ له أساليبه المتنوعة في تعميق الحقائق و بلورتها، فتشبيه الكفّار بالأنعام، و هو تشبيه مألوف كما قلنا، ينطوي على حقيقة غير مبالغ فيها، بخاصّة أننا نكرر بأنَّ القرآن الكريم لا يحمّل الصورة الفنّية شيئاً يتجاوز به الواقع الحسّي أو النفسي أو الغيبي أكثر من ذلك، فهو إذا كان لا يتجاوز الواقع بتشبيهه الكفّار بالأنعام – أنّه أيضاً لا يتجاوز الواقع حينما يشبّههم بأنّهم أشدّ من الأنعام ضلالاً. و لكن يتكرّر السؤال من جديد : إذا كانوا كالأنعام، فلماذا استدرك النصّ بعد ذلك و قال : بل هم أضلّ؟ إنَّ هذا التساؤل يجرّنا إلى معرفة المهمّة الفنّية لظاهرة الاستدراك.

إنّ الاستدراك – كما نعرف جميعاً – هو إزالة التوهّم الحقيقي أو المصطنع من الذهن، فإذا قال النصّ القرآني الكريم مثلاً (طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقىٰ إلّا تذكرة.) حينئذٍ نعرف بأنّ الهدف من هذه العبارة هو إزالة توهّم مصطنع، من أنّ القرآن هو للشقاء مثلاً، فيجيء الاستدراك قائلاً (إلّا تذكرة) أي بل هو تذكرة و ليس شقاء.

كذلك، حينما يقول النصّ : إنّ الكفّار كالأنعام بل أضلّ، حينئذٍ نعرف بأنَّ الهدف من هذه العبارة هو إزالة توهّم مصطنع من أنَّ الكفّار يتساوون مع الأنعام في انعدام الوعي، فيجيء الاستدراك قائلاً بأنّهم أضلّ من الحيوانات. و هذا ـ بطبيعة الحال ـ لا يتنافىٰ مع كونهم متساوين مع الأنعام، كيف ذلك؟

إنَّ تساوي الكفّار مع الأنعام، يتمثّل في انعدام الوعي لدىٰ كلٍّ منهما، بغضّ النظر عن درجة ذلك، فالكافر عندما لا يمارس مسؤوليته العبادية التي خلق من أجلها، حينئذٍ يكون الوعي لديه معطّلاً لا فاعلية له، و لو كانت فاعليته متحقّقة بالفعل لمارس مسؤوليته المشار إليها. و لذلك يتماثل مع الأنعام في الحصيلة العامّة لسلوكه.

يضاف إلى ذلك، إنَّ الفارق بين الأنعام و الإنسان هو السيطرة على الجانب الشهوي

من الدوافع لدى الإنسان، فإذا لم يمارس هذا الأخير سيطرته على شهواته يكون متماثلاً مع الحيوان في انصياعه للشهوات.

إذن : عندما يشبّه النصّ الكفّار بالأنعام من خلال عبارة (إن هم كالأنعام)، يكـون النصّ بذلك في صدد المقارنة بين نموذجين متماثلين في تعطيل الفاعلية الذهنية، و في الانصياع للدوافع الشهوانية.

لكن : عندما يستدرك النصّ و يقول : (بل هم أضل)، يكون بذلك قد نقل حـقيقة أُخرى هي (التفاوت) بين النموذجين البشري الكافر و الحيواني. فالتفاوت موجودٌ بالفعل من حيث الطبيعة التركيبية لكلٍّ منهما، إلّا أنَّ الشخصية إذا ما رست مهمّتها العبادية من خلال سيطرة عقلها على شهواتها، حينئذٍ تتصاعد بدرجتها فتتجاوز حتّى الملائكة.

و أمّا في حالة العكس، أي عندما تسيطر شهواتها على عقلها، حينئذٍ تتدنّىٰ بدرجتها فتكون أحطّ من الحيوان. و هذا ما عبّرت عنه التوصيات الإسلامية التي تتناول بالبحث سلوك الإنسان و تركيبته الذهنية و النفسية. و لذلك عندما يستدرك النصّ القرآني الكريم و يقول عن الكفّار بأنّهم (أضلّ) من الأنعام، إنّما يشير إلى هذه الحقيقة التي أوضحناها.

و السرّ في ذلك هو : أنّ التركيبة الحيوانية من حيث الجهاز الإدراكي لا ترقى إلى الإنسان، و هذا ما ينعكس على سلوكها الشهواني الذي يُعدّ طبيعياً في سـيطرته عـلى الحيوان. و أمّا الشخصية البشرية التي تملك جهازاً إدراكـياً غـير مـتوفّر لدى فـصائل الحيوان، هذه الشخصية عندما لا تسيطر على شهواتها تكون حينئذٍ أحطّ من الحيوان، نظراً لعدم استخدامها الجهاز الإدراكي المذكور.

إذن : التشبيه المتفاوت (بل أضلّ) ناظر إلى (الدرجة)، بينا لحظنا أنَّ التشبيه المألوف «إنْ هم كالأنعام» ناظرٌ إلى (النوع)، و من ثمَّ فإنّ التشبيه أوّلاً بتساويهما، ثمّ الاستدراك بأحطيّة الكافر ثانياً، خلع على عنصر الصورة جمالية و حيويةً و إمتاعاً بـالغ الأهـمّية بالنحو الذي لحظناه.

قال تعالى : ﴿و هو الذي جعل لكم الليل لباساً و النوم سُباتاً و جعل النهار نشورا ﴾

وهو الذي أرسل الرياح بُشْراً بين يدي رحمته و أنزلنا من السماء ماءً طهوراً * لنحيي به بلدةً مَيْتاً و نسقيه ممّا خلقنا أنعاماً و أناسيّ كثيراً﴾ [١].

في هذه الآيات مجموعة من الصور التمثيلية و الاستعارية المألوفة، و الواضـحة، والميسّرة. إلّا أنّها جميعاً تصبّ في دلالات عميقة و ممتعة و حيّة. الصورة الأولى هي قوله تعالى (جعل لكم الليل لباساً) حيث أردفت بصورتين هما (و النوم سباتاً) و (جعل النهار نشوراً).

هذه الصور الثلاث – كما تلحظ – تنتسب إلى نمطٍ واحد من التركيب هو (الصورة التمثيلية)، أي الصورة التي يكون أحد أطرافها تجسيداً لطرفها الآخر، فاللباس هو تجسيد لليل، و السبات تجسيد للنوم، و النشور تجسيد للنهار.

و المطلوب هو تحليل الصور هذه و ملاحظة البعد التمثيليّ فيها، أمّا الصورة الأولى، فقد جعلت الليل لباساً. و لعلّك تتساءل عن العلاقة بين الليل و اللباس مـادمنا نـعرف جميعاً بأنَّ أيّة صورةٍ هي رصد للعلاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في دنيا الواقع، بقدر ما تكون الصورة هي المنشئة للعلاقة الجديدة، اللباس – عندما تستحضر دلالته في ذهنك – ينصرف بذهنك إلى شيء يستخدم لتغطية البدن، و للزينة.

ترىٰ : ما هي علاقة الليل بالزينة و السرّ؟ الليل فترة زمانية ذات سمةٍ هي الظلام، ويقابله النهار، و هو فترة زمانية ذات سمة هي الضياء، فهل يعني ذلك أنَّ الظلام هو لباس يستر الضياء؟ و هل يعني ذلك أنّ الظلام هو لباس يزيّن به الزمان؟ إنّ التدقيق في أمثلة هذه التساؤلات، ليقتادنا – بطبيعة الحال – إلى كشف أسـرار فـنّية وراء هـذه الصـورة التمثيلية التي تبدو مألوفة و واضحة و ميسّرة، ترىٰ : ما هي هذه الأسـرار أو السـمات الفنّية؟

في تصورنا سمة (اللباس) ليست للزمان نفسه، بل هي بالنسبة إلينا، نحن البشر، أي أنّ الليل لباس لنا بالنسبة إلى حركتنا في النهار. و إذا كان الأمر كذلك، فلماذا خلع النصّ

١ـ الفرقان / ٤٧ ـ ٤٩.

سمة (اللباس) على عدم تحركنا مثلاً؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال ينبغي لفت نظرك إلى الصورتين اللتين أعقبت الصورة المذكورة، و هما صورة كون النوم سباتاً و كون النهار نشوراً، فقد مُثّلت للنوم صورة (السبات)، و السبات هو السكون، فبقرينة أنَّ النوم هو سكون للإنسان، يكون الليل لباساً له حينئذٍ، و أمّا النهار فيكون نشوراً له. لكن، لا نزال عند هذه الصورة التي لم نستكمل الحديث عنها بعد، بقدر ما نكون قد حدّدنا علاقتها بحركة الإنسان و سكونها، دون أن ندخل في التفصيلات.

إنّ النصّ قد خلع سمة (النشور) علىٰ حركتنا في النهار، و خلع سمة اللباس على توقّف حركتنا في الليل، و خلع سمة (السبات) على (نومنا)، لكن دون أن يحدّد بوضوح من أنَّ النوم هو في الليل أو النهار، و إن كان الأوّل هو المتبادر إلى الذهن، أي الليل إلّا أنَّ النصّ رسم هذا الجانب بالنحو الذي لم يقترن بالوضوح السافر لنكتةٍ فنّية سنوضحها لاحقاً. المهم، أنْ نقف عند كلّ صورة من هذه التمثيلات، و نحلل علاقتها مع بعضها.

أمّا الصورة الأولى (جعل لكم الليل لباساً) فتستوقفنا طويلاً، لأنَّ من الصعوبة بمكان أن يستكشف المتلقّي سرّ هذا التمثيل، بخاصَّةٍ أنّ هذه الصورة تقف على تضادّ مع صورة (و جعل النهار نشوراً)، فإذا كان النهار نشوراً للحركة أو العمل، فإنّ الليل سيكون طياً للحركة أو العمل، و إذا كان الليل طيّاً للشيء، فلماذا انتخبت له اللباس و لم ينتخب له ما يتوافق مع عملية الطيّ؟ هنا تكمن الأسرار الفنّية للصورة المشار إليها.

في تصوّرنا، أنَّ سمة (اللباس) هي مرتبطة بالزمان و بنا أيضاً، أي أنّها ذات مهمّة فنّية مزدوجةٍ، إنّها سمة للزمان و سمة لتوقّف حركتنا، كيف ذلك؟

إنّ الليل (بصفته ظلاماً) يجسّد فترة من الزمن، هذه الفترة ترتدي لباساً هو الظلام، فيكون ساتراً للضوء، كما يستر اللباس البدن، إلّا أنَّ هذا الساتر لمؤقّت، حيث يخلع الزمن لباسه مع مجيء النهار، و الأمر كذلك بالنسبة إلى الحركة أو العمل. فالظلام أو الليل لباس يرتديه الإنسان ليستر به النشاط المذكور، بحيث يستطيع الإنسان مواصلة عمله بعد ذلك، فكما أنَّ اللباس هو حفظ للبدن من حرّ الشمس مثلاً أو البرد أو التعرّض للأوساخ...

إلخ، كذلك، فإنَّ الليل حفظ للنشاط من الكلل و الاستنزاف... إلخ.

و بهذا نجد أنّ سمة (اللباس) دون غيره من الصور التمثيلية يظلّ متناسباً مع طبيعة النشاط، أو الحركة التي يمارسها الإنسان في النهار فيما يحتاج إلى الاحتفاظ بحيويتها من خلال الاستراحة الزمنية المتمثّلة في الليل. الصورة الثانية التي تواجهنا هي صورة (وجعلنا نومكم سباتاً). السبات هو السكون أو الراحة. و نعتقد أنَّ هذه الصورة يمكن أن يكون انتسابها إلى تعبير واقعي مقابل التعبير الصوري أو المجازي، فالحاجة إلى النوم لا تحتاج إلى تعقيب بصفة أنّها واحدة من الحاجات أو الدوافع الحيوية التي لا مناص من إشباعها، و إلّا تعرّض الكائن الحيّ للتلف جسمياً و عقلياً و نفسياً. لذلك فإنَّ الحاجة إلى النوم بصفته استراحة للجسم، يظلّ تعبيراً واقعياً من خلال صورة (و جعلنا نومكم سباتاً)، بمعنىٰ جعلنا نومكم سكوناً أو استراحة.

و هذا يقتادنا إلى حقيقة أُخرىٰ هي أنَّ النوم لا يقترن بالليل، و إلّا لمثّل له النصّ بصورة أُخرى ترتبط بالليل، بل يقترن بضرورة الاستراحة سواء كان ذلك ليلاً أو نهاراً، وهذا ما توضّحه نصوص شرعية أُخرىٰ مثل الآية القرآنية الذاهبة إلى أنَّ من آيات اللّه تعالى هو منامكم بالليل و بالنهار، فنستكشف من ذلك أنَّ النوم لا يخصّ زمنَ الليل أو النهار، بل إنَّ المندوب منه هو في أوقات محدّدة مثل أوّل الليل أو منتصف النهار، و أنَّ المكروه منه هو آخر الليل و بين الطلوعين و العصر... إلخ.

الصورة الثالثة التي نواجهها هي صورة (و جعلنا النهار نشورا)، و نعتقد أنَّ تحليلنا لصورة (جعل لكم الليل لباساً) يوضّح الصورة المضادّة لها (و جعلنا النهار نشوراً)، فالنشور هو انتشار الحركة أو العمل أو النشاط. فإذا كانت هذه الحركة أو العمل أو النشاط قد سترت بواسطة لباس الليل، فإنّ النهار يتكفّل بجعل هذه الحركة منطلقة بحيث تنتشر هنا و هناك.

و من الواضح أنَّ هذه السمة التمثيلية (النشور)، و هي خاصّة بالعمل و النشاط، تتناسب مع طبيعة ضوء النهار أو الشمس، فالنهار أو ضوء الشمس (ينتشر) على هذه البقعة من الأرض أو تلك، و كذلك العمل أو النشاط، ينتشر هنا و هناك بقدر ما ينتشر

الناس في أمكنتهم المختلفة.

الصورة الجديدة التي نواجهها بعد، هي صورة خاصّة بظاهرة الرياح، و علاقتها بالسحب، و علاقة ذلك بالمطر، و علاقته بإحياء الأرض و بإرواء الإنسان و الحيوان من حيث الحاجة الحيوية التي تتوقّف عليها حياة الإنسان و غيره بالنسبة إلى الماء، كما هو واضح.

إنّ الليل و النهار ظواهر ترتبط بنشاط الإنسان و تقسيم العمل و الاستراحة فيهما، أمّا ظاهرة الرياح و ما تستتبعها من المطر، فترتبط بانتاجه و استهلاكه، حيث تكفّلت الصورة الآتية بتوضيح ذلك (و هو الذي أرسل الرياح بشرى بين يدي رحمته و أنزلنا من السماء ماءً طهوراً لنحيي به بلدة ميتاً و نسقيه ممّا خلقنا انعاماً و أناسيّ كثيراً).

و ما يعنينا من هذا النصّ هو صورته التمثيلية (أرسل الرياح بشرىٰ) و صورته الاستعارية (يدي رحمته) و صورته الاستعارية (لنحيي به بلدة ميتاً)، أمّا كون الرياح بشرىٰ فلأنها تستتبع نزول المطر، و أمّا كون ذلك بين يدي رحمته تعالى، فلأنّ اللّه تعالى هو المرسل، و أنّ (اليد) بصفتها هي (المعطية) حينئذٍ فإنّ استعارتها لمفهوم الرحمة يتّضح بجلاء.

و أمّا الاستعارة الأخيرة القائلة عن المطر (لنحيي به بلدة ميتاً) فتتّضح بدورها، إذا أخذنا بنظر الاعتبار، أنَّ الأرض بلا ماء كالبدن بلا روح، فإذا أصابها الماءُ تكون كالبدن إذا و لجته الروح، و حينئذٍ تدبّ الحياة فيه.

إذن : هذه الاستعارات و التمثيلات قد اكتسبت طابع الوضوح، مثلما اكتسبت طابع العمق و الدقّة، مقروناً بالإمتاع و الإثارة الفنّية، بالنحو الذي لحظناه.

سورة الشعراء

قال تعالى : **﴿إنّ نشأ نُنزّل عليهم من السماء آيةً فظلّت أعناقهم لها خاضعين﴾**[1].

نلاحظ هنا، أنَّ الصورة التي انطوت عليها الآية الكريمة، هي صورة «فظلّت أعناقهم لها خاضعين».

و هذه الصورة ينبغي أن نلحظها من زاويتين، الأولىٰ من زاوية دلالتها القائلة بأنّ أعناق هؤلاء الكفّار ستخضع حتماً إذا ما أنزل اللّه تعالى دليلاً و علامةً على رسالة محمدﷺ. و الأُخرى من الزاوية ذاتها، لكنّها تخلع صفة «الخضوع» على الرجال و ليس على الأعناق.

و نحسب أنّك تتساءلُ عن الفارق بين هاتين الدلالتين، بل لعلّك تتوقّع أن نحدّثك أوّلاً عن الصورة ذاتها و ما تنطوي عليه من دلالة عامة، ثمَّ نحدّثك عن الفوارق.

أمّا بالنسبة إلى الصورة، فهي تتحدّث عن الكفّار المكذّبين برسالة الإسلام، وتخاطب محمدﷺ بألّا يهلك نفسه على هؤلاء، و أنّ اللّه تعالى بمقدوره أنْ يرغمهم على الايمان، و ذلك بأنْ ينزّل عليهم علامة إعجازية من نمطٍ خاصٍّ بحيث يخضعون لها.

إذن : الصورة تتحدّث عن إمكانية إخضاع الكافرين لحقيقة رسالة محمدﷺ، إذا شاء اللّه تعالى ذلك. و هذا يعني أننا أمام صورةٍ استعاريةٍ هي خلع صفة الخضوع على (الأعناق)، أي خلع صفة نفسية (هي الخضوع) على ظاهرة مادّية (هي العنق).

١ـ الشعراء / ٤.

و لكن : ما هي العلاقة الفنّية بين (الأعناق) و بين (الخضوع)؟

إنَّ العنق هو (رمز) للعلوّ أو الدنوّ، فكما أنَّ رأس الإنسان مثلاً يرمز في حالة كونه مرفوعاً إلى العلو، و يرمز إلى الدنوّ في حالة العكس، كذلك العنق. إلاّ أنَّ الفارق بين رمزي الرأس و العنق، أنَّ العنق يقترن بظاهرة أخرىٰ هي كونه عضواً للتحلية مثلاً، أو عضواً للاقتياد كما لو ربط بحبل و اقتيد مثلاً، أو عضواً لعملية التطلّع إلى فوق.. و هكذا. و نعتقد أنَّ النصّ قد انتخب هذا الرمز ليوميء به إلى أكثر من دلالة، بحيث رسمه عبر صورة ممتعة و طريفة و متأرجحة لا تقرّ على دلالة واحدة، كيف ذلك؟

إنّك قد ترى مرأى مدهشاً في الجوّ، فترفع عنقك، منبهراً من المرأى المذكور، و قد يحاول أحد الأشخاص أن يبرهن لك على وجود حالة جوّية لم تكن في السابق مقتنعاً بها، فترفع عنقك و تشاهد الحقيقة، و في مثل هذه الحالة فإنَّ عنقك سيظلّ مشدوداً إلى التطلّع إلى هذه الحقيقة تعبيراً عن اقتناعك بها.

و الآن، لو نقلنا هذه الحقيقة إلى الموقف الذي رسمه النصّ بالنسبة إلى الكفّار، حيث قال النصّ: بأنّه لو شاء اللّه تعالى لأنزل آية أو حجّة على هؤلاء، بحيث تظلّ أعناقهم خاضعة لهذا الدليل أو البرهان. لو نقلنا الحقيقة المتقدّمة إلى هذا الموقف، للحظنا أنّ صورة (الأعناق) و خضوعها تترشّح بأكثر من دلالة، منها : أنْ ينبهر الكافرون من الظاهرة الإعجازية التي يشاهدونها، و حينئذٍ يرفعون أعناقهم متطلعين إليها، فيكون خضوع العنق بمعنىٰ أنّه مشدود إلى مشاهدة الظاهرة الإعجازية. و منها : أن ينبهر الكافرون أيضاً، وحينئذٍ يذعنون للحقيقة، و تلجم ألسنتهم، و يكون الخضوع للعنق، في مثل هذه الحالة، انقياداً للحقيقة، كما لو شدّ العنق بالحبل، و اقتيد مثلاً.

و هذا كلّه في حالة قراءتك للنصّ، بأنَّ المقصود من عبارة (خاضعين) هو خضوع العنق (فظلّت أعناقهم لها خاضعين)، بمعنىٰ أنَّ النصّ خلع على الأعناق طابع الشخصية الحقيقية، و ذلك؛لأنّ النصّ إذا قال مثلاً (فظلّت أعناقهم لها خاضعة) حينئذٍ يكون العنق عضواً مادّياً خلع عليه طابع الشخصية المجازية، أمّا لو قال (خاضعين) – كما هو عليه النصّ ـ حينئذٍ يكون العنق قد خلع عليه طابع الشخصية الحقيقية. و هذا نمط آخر من

التعبير الصوري.

قال تعالى : ﴿فأوحينا إلى موسىٰ أن اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كلُّ فِرْقٍ كالطود العظيم﴾[١].

الصورة التي تطالعك هنا، هي الصورة التشبيهية القائلة عن انغلاق البحر بأنَّ كلّ قسم منه أصبح (كالطود العظيم) أي : كالجبل العظيم. إنّ (الفرق) الذي شبّهه النصّ بالجبل العظيم، يعني ما تفرّق من مياه البحر و تجمّع في شكل قطعاتٍ من الماء، تقف كلّ قطعة منه عن يمين الطريق أو اليبس و شماله.

و المهم هو أن نتبيّن أهمّية هذا التشبيه، ليس من جهة كونه يقترن بمرأى جميل أو مدهش فحسب، بل من جهة كونه وارداً في سياق الحديث عن انفلاق البحر و علاقته باليبس أو الطريق المفتوح بالنسبة إلى أصحاب موسى (ع).

إنَّ هذا التشبيه يتميّز بكونه مألوفاً أوّلاً، أي بكونه يتحسّسه المتلقّي و يخبره بوضوح، و بكونه مقترناً بمرأى يبتعث الرعب ثانياً، و بكونه يقترن بمرأى ممتع ثالثاً، وبكونه رابعاً يقترن بدلالة خاصّة ذات علاقة بغرق آل فرعون من جانب و بنجاة أصحاب موسىٰ من جانب آخر.

أمّا ابتعاثه الرعب و الجمال في آنٍ واحد فيمكن توضيحه من خلال تصوّرنا لقطعات الماء و هي تتعالىٰ كالجبل عن يمين اليبس و شماله، فلو كان الرائي مثلاً يشاهد جبلين عن يمين الماء و شماله، لكان المرأىٰ طبيعياً و جميلاً. لكن عندما يشاهد ـ على عكس ما تقدّم ـ جبلين من الماء عن يمين اليبس و شماله، حينئذٍ، فإنَّ المرأى يقترن بجمالٍ خاصٍّ دون أدنىٰ شك : كمن يشاهد شلالين مثلاً و قد توسّطهما جسرٌ للعبور.

لكن إذا تجاوزنا هذا البعد الجمالي و اتجهنا إلى مشاهدة المياه و كأنّها الجبل، في حالة كوننا عابرين، و ليس في حالة المشاهدة عن قرب، حينئذٍ سيقترن هذا المرأى بقدرٍ

١ـ الشعراء / ٦٣.

من أحاسيس الخوف، و هو خوف إيجابي، نظراً لكونه ظاهرة إعجازية قد اقترنت بشيء من الرعب الذي يواكبه، أو لنقل : يليه فرح و نشوة نابعة من أنَّ اللّه تعالى قد شمل هؤلاء العابرين برعايته.

إنَّ هؤلاء العابرين قد شملهم الخوف من فرعون و جنوده، و شملهم الخوف و هم يواجهون البحر، و شملهم الخوف و هم يواجهون المرأى الجديد، بيد أنَّ الاطمئنان الذي أشاعته الظاهرة الإعجازية في النفوس، جاء متجانساً مع ضخامة الصورة التشبيهية، حيث أننا لو افترضنا بأنّ تجمع المياه كان طبيعياً في حجمه كما لو يبس طريقهم فحسب، لما ابتعث هذا المرأى دهشة كبيرة في النفوس، لكن التحسّس بضخامة جبل الماء، ضاعف من التحسس بخطورة الظاهرة الإعجازية التي جمعت بين الأحاسيس بما هو مرعب و بين ما هو يشيع الاطمئنان، بالنحو الذي لحظناه.

قال تعالى : ﴿كذلك سلكناه في قلوب المجرمين﴾ [1].

نواجه هنا صورةً استعارية عن القرآن الكريم، إلّا أنّ هذه الاستعارة جاءت في سياق عن كونه قرآناً عربياً، ثمّ أثره على المجرمين، و النكتة الفنّية لهذه الاستعارة تتمثّل كما قلنا : في أنّها جاءت في سياق الحديث عن لغة القرآن الكريم، و أنّه قد جاء باللغة العربية، و لو نزل على الأعجمين لما آمنوا به، و لكن كذلك، فإنَّ المجرمين لم يؤمنوا به، مع إنّه نزل بلغتهم.

إنّ النكتة هي أنَّ النصّ قد استهدف الإشارة إلى أنَّ المجرمين يفقهون لغة القرآن، ولكنّهم لم يؤمنوا به حتّى يروا العذاب الأليم. فالتفقّه للغة القرآن هو الموضوع الذي رسمه النصّ من خلال صورة استعارية هي (سلكناه في قلوب المجرمين)، فما هو السرّ الفنيّ لهذه الاستعارة؟

إنّ لفظة (سلك) تعني : اتّخذ طريقاً، و عند ما يقول النصّ (سلكناه في قلوب

١ـ الشعراء / ٢٠٠.

المجرمين)، فهذا يعني : أنّ اللّه تعالى قد جعل في قلوب المجرمين طريقاً يستطيعون من خلاله أن يفقهوا دلالات القرآن الكريم.

و بكلمة جديدة : إنّ اللّه تعالى مرّر القرآن الكريم في قلوبهم.

و أهمّية هذا التمرير فنّياً هي : إنَّ المجرمين من الممكن ألّا يفقهوا دلالات القرآن إذا لم يكونوا على تجربة مباشرة مع هذا الكتاب. و لكن إذا كان القرآن قد دخل في قلوبهم وشقّ طريقه إليها، حينئذٍ يكونون على تجربة مباشرة أو خبرة مباشرة بدلالاته، فلا عذر لديهم في عدم الإيمان حينئذ. و لذلك تجيء استعارة (سلكناه) فارضة ضرورتها الفنّية على نحو الضرورة التي تلحظ، بالنسبة إلى من يواجه داخلاً إليه، فلا يتمكن من تجاهل وجوده، و بهذا تتبيّن أهمّية هذه الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة النمل

قال تعالى : ﴿و أمطرنا عليهم مطراً فساء مطرُ المنذرين﴾ [1]

استعارة المطر للعذاب، سبق أنْ حدّثناك عنها، في مواقع سابقة، إلّا أنَّ الجديد الذي نعتزم لفت نظرك إليه هو أنَّ هذه الاستعارة ورد ذكر (المطر) فيها ثلاث مرّات (و أمطرنا عليهم مطراً فساء مطر المنذرين)، و هو أمر يستجرنا إلى أنْ نتأمّل بدقّة نكتة هذه الاستعارة و تكرارها.

أمّا النكتة فواضحة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ أيّة صورة فنّية لا تتأتّى جماليتها من العلاقات الحقيقية التي تربط بين طرفي الصورة، بل من خلال رصد علاقة مشتركة حتّى إذا كانت نسبتها ضئيلة، فالمهم هو ملاحظة هذا الخيط المشترك بين الشيئين، و ليس كثرة الخيوط المشتركة.

فالمطر ظاهرة إيجابية تقترن بإحياء الميّت من الأرض، و تقترن بإحياء الناس من الجوع... إلخ، و لكنّ العلاقة المشتركة بينه و بين العذاب النازل هي عملية النزول من الجوّ.

أمّا نوعية الظاهرة فليست مطلوبة، حيث إنَّ المطر نوعٌ من الظواهر الإيجابية، والعذاب نوع من الظواهر السلبية.

لكن، حتّى في هذا الصعيد، نعتقد أنَّ النصّ حينما خلع صفة (المطر) على العذاب، إنّما تركنا ـ نحن المتلقين – نستخلص عمليات ربط بين ظاهرتين متضادّتين، هما نزول

١ـ النمل / ٥٨.

المطر و نزول العذاب، بحيث نرصد وجود علاقات (مشتركة) و (متضادة) في آنٍ واحدٍ، إلّا أنّهما تصبّان في دلالة واحدة، كيف ذلك؟ إنَّ المطر يقترن بالحياة، كما قلنا، و العذاب يقترن بالموت، و هذا التضادّ بينهما يحمل جمالية فائقة، حيث يترك المتلقّي متحسساً بأنَّ اللّه تعالى يمطر حياة على المؤمنين، و يمطر مماتاً على الكافرين. و من ثمّ فإنّ عملية النزول من الجوّ هي الطابع المشترك بين مطري الحياة و الموت.

و هذا بالنسبة إلى استعارة المطر للعذاب.

و أمّا تكرارها ثلاث صيغ، فأمر يتجانس مع نمط العذاب النازل، أي : شدّة العذاب النازل بنحو يتجانس مع شدّة الحرمة التي صدرت عن قوم لوط، و لذلك، فإنّ المتلقّي بمقدوره أن يستخلص من خلال تذوقه الفنّي الصرف، دون أن يرجع إلى النصوص المفسّرة، بأنّ العذاب النازل على هؤلاء، من الشدّة بمكان كبير، حيث إنَّ التأكيد على أنّه تعالى أمطرهم مطراً تكراره ثلاث مرّات، ثمّ التعقيب على ذلك (فساء مطر المنذرين)، أي: التعقيب بعبارة (ساء) - و هي وحدها مفصحة عن نمط العذاب و شدّته - ثمّ تكرار العبارة ثالثة (فساء مطر المنذرين)، كلّ أولئك يحسّس المتلقّي بخطورة العذاب النازل على الأقوام المشار إليهم، و من ثمَّ يتحسّس مجانسة هذا العذاب بنمط السلوك الذي صدر عنهم، كما قلنا.

قال تعالى : **﴿و ترىٰ الجبال تحسبها جامدةً و هي تَمُرُّ مَرّ السحاب صنعَ اللّه الذي أتقن كلّ شيء إنّه خبيرٌ بما تفعلون﴾**[1].

إذا دقّقت النظر في هذه الآية، لحظت فيها تشبيهين، كلّ واحد منهما يختلف عن الآخر في تركيبته التي ينتسب إليها، و لعلّك على معرفة بأنَّ التشبيه يتميّز عن غيره من الصور التركيبية، بكونه يعتمد (أداة) تربط بين طرفي التشبيه. و الأدوات هي (الكاف) (كأنّ) (مثل).

١ـ النمل / ٨٨.

و ثمّة عبارات خاصّة تقوم مقام أداة التشبيه مثل (تحسب)، كما أنَّ هناك صيغاً خاصّة (كالمصدر) و نحوه.

و إذا عدنا إلى ملاحظة الآية المذكورة، لحظنا أنَّ التشبيه الأوّل (تحسبها جامدة)، والتشبيه الآخر (مرّ السحاب)، يجسّدان نمطي التشبيه المشار إليهما. و يعنينا من ذلك كلّه، أنْ نشير إلى أنّ لكلٍّ نمط سمته الفنّية و مسوّغاته التي تفرض هذا النمط أو ذاك. فالنصّ القرآني الكريم، يتناول ظاهرة (الجبال)، و هو في صدد تقرير حقيقة علمية، لكن من خلال لغة الفنّ. إنّه يستهدف لفت النظر إلى إبداع اللّه تعالى بالنسبة إلى الجبال وتكييفها الجغرافي، فيتقدّم حينئذٍ بعنصر صوري هو التشبيه.

لكن -كما نعرف جميعاً- أنَّ التشبيه نمطان : نمط علمي و نمط فنّي.

و بكلمة بديلة : نمط واقعي حقيقي، مقابل ما هو مجازي يعتمد خيالنا الثانوي في رصد الحقائق، كما أنَّ التشبيه الواقعي على نمطين، أحدهما يعتمد عنصر المقارنة بين ظاهرتين، كما لحظنا ذلك مثلاً في تشبيه عيسى عليه السلام بآدم عليه السلام، من حيث المقارنة بين خلقهما متميّزين ﴿إنّ مَثَل عيسى عنداللّه كمثل آدم...﴾[1]، و أمّا الآخر فيعتمد رصد الشبه بين ظاهرتين من خلال التنبيه على كون الشيء شبيهاً بالآخر، و التشبيه الذي نواجهه هو من هذا النمط.

فقوله تعالى (و ترىٰ الجبال تحسبها جامدة) ينصّ على أنَّ الرّائي يحسب الجبل ثابتاً، أي أننا أمام عملية (توهّم) للشيء، و ليس أمام عملية مصنوعة في مخيّلتنا، والفارق بين هذا التشبيه و بين التشبيه المجازي، يتمثّل في كون السياق هو الذي يفرض مثل هذا التشبيه، فالجبل متحرّك، من الزاوية العلمية، و الرائي يحسبه جامداً ثابتاً، و ليس ثـمّةَ علاقة مشتركة بينهما، بل هناك عملية توهّم كما قلنا.

و الآن، إذا تجاوزنا هذه الحقيقة و اتّجهنا إلى عملية التوهّم ذاتها، نجد أنَّ قوله تعالى (جامدة) ينطوي بدوره على صورة فنّية، فبدلاً من أن يقول النصّ (و ترىٰ الجبال تحسبها ثابتةً) مثلاً قال (تحسبها جامدةً) بمعنى أنّه استخدم هنا صورة استعارية، فخلع على

١ـ آل عمران / ٥٩.

(الثبات) صفة (الجمود)، و لذلك يدهش المتلقّي حينما يواجه هذا النمط من الصور المتداخلة التي تجمع بين التشبيه و بين الاستعارة في آنٍ واحد، إنّه نمط من الصياغة الفنّية الممتعة كلّ الإمتاع، و المكتنزة بدلالة عميقة.

و قد تسألُ : ما هي السمة أو النكتة أو السرّ الفنّي لمثل هذه الصورة المتداخلة؟ ولماذا خلع صفة (الجمود) على ظاهرة الجبل بدلاً من صفة الثبات؟ في تصوّرنا، أنَّ الجبل بما أنّ حركته غير ظاهرة، و بما أنّا نحسبه غير متحرّك، حينئذٍ فإنَّ النكتة في ذلك هي أنَّ صفة (الثبات) تقف مقابلاً لصفة (الحركة)، و هي صفة غير حقيقية (أي الثبات)، بل الحقيقة هي أنّها متحرّكة، و لكنّه لا تظهر حركتها أمام العين، و حينئذٍ يحسبها الرائي جامدةً عند الحركة، و ليس ثابتة مقابل الحركة.

و يمكن تقريب هذه الحقيقة إلى الذهن، إذا افترضنا أنَّ شخصاً معيّناً لم يتحرّك بنشاطٍ في ممارسة أعماله، حينئذٍ لا نخلع صفة (الثبات) على مثل هذا الشخص، بل نخلع صفة (الجمود) عليه، بمعنىٰ أنّه لم يستخدم قواه الحركية بالنحو المطلوب، لا أنّه أساساً عديم الحركة. و الأمر كذلك بالنسبة إلى صورة حسباننا للجبل بأنّه جامد.

و أمّا الصورة التشبيهية الثانية، و هي تمر مرّ السحاب، فتشكّل صورة فنّية مدهشة أيضاً، و تخضع لسماتٍ فنّية جديدة، تضاف إلى ما لحظناه من السمات في الصورة. فإذا كانت الصورة التشبيهية السابقة قد اعتمدت عنصر (التوهم) في رصد العلاقة بين الشيئين، فإنَّ الصورة التي نحن في صددها تعتمد رصد التشابه الحقيقي بين الشيئين، فمرور الجبل هو مماثل لمرور السحاب، حيث أنَّ كليهما متحرّك وفق نسبة خاصّة من السرعة.

و إذا تجاوزنا هذا الفارق بين الصورتين من حيث الاداة التشبيهية بينهما، و اتّجهنا إلى تركيبتهما الفنّية، وجدنا أنَّ الصورة السابقة «و تحسبها جامدة» جسّدت صورة متداخلة بين التشبيه و الاستعارة.

أمّا الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها فتشكّل من خلال علاقتها بالصورة السابقة، صورة امتدادية متداخلة، أيّ أنّها تتداخل مع التشبيه السابق من خلال كونها امتداداً أو تفريعاً، و ليس من خلال كونها ذات تركيبين : تشبيهي و استعاري، كما هو

ملاحظ في الصورة السابقة.

و الأهمّية الفنّية لمثل هذا التشبيه الامتدادي أو التفريعي، يـمكنك أن تـتبيّنها إذا أخذت بنظر الاعتبار أنَّ النصّ القرآني الكريم قد جعل التشبيه الأخير بياناً للتشبيه الأوّل، أي بما أنَّ الرائي خيّل إليه بوجودِ علاقة بين ما هو ثابت و بين الجبل، حينئذٍ قدّم له تشبيهاً مضاداًّ هو وجود علاقة بين ما هو متحرّك كالسحاب و بين الجبل. و بهذا تتبيّن أهـمّية المسوّغ الفنيّ لأمثلة هذا التركيب الصوري.

سورة العنكبوت

قال تعالى: ﴿مثل الذين اتخذوا من دون اللّه أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً وإنّ أوهن البيوت لبيتُ العنكبوت لو كانوا يعلمون﴾ [1].

في هذه الآية نواجهُ صورتين فنّيتين، الأولىٰ: صورة تشبيهية، و الأُخرى صورة استدلالية، إلّا أنَّ كلتيهما تصبّان في موضوعٍ واحد. إنَّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو أنَّ هذه الآية تعدّ واحدة من النصوص القرآنية الكريمة التي تحفل بعنصر صوري قد استأثر باهتمام البلاغيين و النقاد و الدارسين، نظراً لما يتضمّنه هذا العنصر من التشبيه والاستدلال الملفت للانتباه، و لما ينطوي عليه من الإثارة و الدهشة و الطرافة و الإمتاع.

إنّك لتلاحظ بأنّ الصورة هنا تتحدّث عن الذين يتّخذون من دون اللّه تعالى أولياء، حيث شبههم أوّلاً بالعنكبوت التي تتّخذ لها بيتاً، و حيث علّق على ذلك ثانياً بصورة فنّية استدلالية أُخرى هي أنَّ أوهىٰ البيوت هو بيت العنكبوت.

و لعلّ أهمّ ما نواجهه في هاتين الصورتين هو اعتمادهما على خبرة أو عيّنة حسّية يألفها كلّ شخص، بحيث لا يحتاج المتلقّي إلى أيّ إعمال ذهني في إدراكها و تذوّقها، إنّها لمألوفة و واضحة لدى كلٍّ من يقف عندها، هذا أوّلاً. و ثانياً: إنَّ ما يلفت أنظارنا من هذه الصورة هو كونها تتّسم بالجدّة، و كونها - ثالثاً - تتّسم بالطرافة.

فالقرآن الكريم - كما نعرف ذلك جميعاً - يستخدم البعد الصوري حيناً على نحو متكرّر حسب ما يقتضيه السياق. و يستخدم حيناً آخر صوراً (تضمينية) قد استخدمها

١ـ العنكبوت / ٤١.

البشر، مستثمراً دلالتها المعروفة لدىٰ الناس لتعميق الدلالة التي يستهدفها القرآن الكريم، و يستخدم حيناً صوراً جديدة.

و منها : الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها، إنَّ جدة هذه الصورة تتمثّل في انتخابها إحدىٰ العيّنات الحسّية التي يواجهها كلّ إنسان، و لكن لم يلتفت إلى منطوياتها، و لم يستثمرها في التجربة الفنّية.

و أمّا بالنسبة إلى طرافتها، فإنّها السمة الجمالية التي ينبغي تركيز الحديث فيها، نظرا لقيام الصورة أساساً على هذا النمط من الطرافة، فما هي ذلك؟

قلنا : إنّ في هذه الآية الكريمة صورتين، إحداهما تشبيهية و الأُخرى صورة استدلالية، الأولى هي تشبيه الذين يتّخذون من دون اللّه تعالى أولياء بالعنكبوت التي اتخذت بيتاً، و الأُخرى هي الاستدلال القائل بأنَّ أوهىٰ البيوت هو بيت العنكبوت. و نقف مع الصورة التشبيهية أولاً، لقد اعتمدت هذه الصورة على ثلاث أدوات تشبيهية هي (مثل الذين)، حيث إنَّ عبارة (مثل) هي أداة تشبيهٍ. ثمّ عبارة (كمثل العنكبوت)، فالمثل هنا أداة تشبيه كسابقتها، و أمّا (الكاف) التي أُضيفت إليها فهي أداة تشبيهية رئيسة.

و السؤال هو : ما هي الأسرار الفنّية لجعل هذه الأدوات مجتمعة في صورة تشبيهية واحدة؟ ثمّ كيف تجتمع أداتان في آنٍ واحد، هما (الكاف) و (مثل) في قوله تعالى (كمثل العنكبوت)؟

طبيعياً، لا يعنينا ما يدّعيه البعض أو الكلّ من المعنيين بشؤون البلاغة و النحو بالنسبة إلى هاتين الأداتين، و إنّما يعنينا أنْ نستخلص من القرآن الكريم نفسه قواعد البلاغة و النحو.

أمّا بالنسبة إلى الاداة (مثل) فهي من خلال ملاحظتنا لاستخداماتها في القرآن الكريم و أحاديث المعصومين عليهم السلام : تعني النموذج أو المثال.

و إذا أخذنا بنظر الاعتبار بأنَّ أدوات التشبيه على قسمين، أحدها أدوات رئيسة مثل (الكاف) و (كأنّ)، و الآخر أدوات تقوم مقامها، و هي قسمان أيضاً، أدوات ذات صيغة ثابتة كـ (مَثَل)، و أدوات ذات صيغة متفاوتة تعطي دلالة الأدوات، كما لو قلت: إنّ هذا الشيء يشبه الشيء الآخر، أو كما لو استخدمت المصدر (فعل فعل الشيء).

و المهم هو أنْ نلفت نظرك إلى أنّ النصّ القرآني الكريم قد استخدم أوّلاً كـلّاً مـن الأداتين التشبيهيّتين الرئيسة و الثانوية، و استخدم ثانياً الأداة الثانوية، و هي مثل، على شكل متكرر بحيث تتصدّر المشبّه و المشبّه به، و أنت إذا دقّقت النظر في تشبيهات القرآن الكريم التي تعتمد عبارة (مثل) لوجدتها على أنماط متنوعة من الاستخدامات، فـحيناً يكتفي باستخدام الأداة بالنسبة إلى (المشبّه) فحسب، و حيناً بالنسبة إلى المشبّه به، وحيناً ثالثاً بالنسبة إلى كليهما، و حيناً رابعاً يقرن بالأداة الرئيسة (الكاف)... وهكذا.

و في الصورة التي نحدّثك عنها قد استخدمت الأداة المذكورة عبر ثلاثة مستويات حين استخدمت مع المشبّه و مع المشبّه به، و اقترنت مع الأداة الرئيسة (الكاف)، و هذا يعني ـ من الزاوية الفنّية – أنّ النصّ في صدد رصد علاقات دقيقة بين من يتّخذون أولياء من دون اللّه تعالى و بين ما تتّخذه العنكبوت.

إنّ النصّ لا يستهدف إقامة مقارنة شاملة بين عبّاد الأصنام أو البشر أو غيرهما، وبين العنكبوت، بقدر ما يستهدف رصد النقاط المشتركة بينهما، و هي : ضـعف البـناء الذي يستند إليه الغافلون عن اللّه تعالى. فبتكرّر الأدوات و تنوعها و ازدواجها تتعمّق نقاط الشبه بين الطرفين في بعد خاصٍّ هو ضعف البناء دون الأبعاد الأخرى التـي لا وجـود للشبه بينهما.

و لذلك تمّ التركيز على ما تنسجه العنكبوت من البيت فتكررت أدوات التشبيه في هذا الجانب فـحسب، و ازدوجت الأداة (مـثل) مـع الأداة (الكـاف) لبـلورة الحـقيقة المذكورة. إلّا أنّ الأهمّ من ذلك كلّه هو طرافة هذا التشبيه، حيث إنَّ بيت العنكبوت تطبعه جملة سمات، منها : ضعفه و هلهلته و قبحه، حيث لينهار البناء بمجرّد اللمس بل النفخ، وحيث تخرقه الثقوب، و حيث يشوّهه اللون الداكن و المغبرّ و المسودّ... إلخ.

فإذا ربطنا هذه السمات بمن تتّخد من دون اللّه تعالى أولياء، حينئذٍ نستخلص، ليس وهن البناء فحسب، بل سائر العيوب التي تتواكب مع سلوك هؤلاء الغافلين عـن اللّـه تعالى.

بقي أن نحدّثك عن الصورة الاستدلالية التي تبعت الصورة التشبيهية السابقة. ولعلّك

تسألُ: ما هي المهمّة الفنّية لهذه الصورة الاستدلالية، بعد أن يكون التشبيه بين العنكبوت قد حقّق هدفه بالنسبة إلى من يتّخذ من دون اللّه تعالى أولياء له؟

و نجيبك على ذلك قائلين: الصورة الاستدلالية تقرر أنَّ أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون. أنّ الصورة الاستدلالية يُطلق عليها حيناً مصطلح الصورة الحكمية، أي التي تتضمّن حكمة، و يُطلق عليها أكثر من مصطلح يرتبط بالتشبيه وبالاستعارة، إلّا أننا نطلق عليها مصطلح (الصورة الاستدلالية) لأنّها تعتمد عنصر الاستدلال في تركيب الصورة. فقوله تعالى «إنّ أوهن البيوت لبيت العنكبوت» يتضمّن حقيقة عامّة تستند إلى الحكمة أو المثل و نحوهما، بحيث تنطبق على كلِّ مورد جزئي يُراد استثماره و بلورة دلالته.

و أنت تلاحظ هنا، أنَّ النصّ قد شبّه أوّلاً أولئك الذين يتخذون من دون اللّه تعالى أولياء ببيت العنكبوت خصصته، بالبيت المذكور، و لذلك أردفه بصورة أخرىٰ هي الصورة الاستدلالية القائلة بأنّ أوهن البيوت لبيت العنكبوت.

فالمسوّغ الفنيّ لهذه الصورة يتمثّل في كونها جاءت توضيحاً لصورة سابقة، إلّا أنّه ليس توضيحاً لما هو خفيّ بل لما هو مستخلص و مستوحىً من الصورة السابقة، حيث أنّ توضيح ما هو مستند إلى استيحاءات المتلقّي يكسب الصورة مزيداً من العمق و الطرافة بخاصّة أنّها جاءت في صيغة حكمةٍ عامّة لتؤكد حقيقة ما استوحاه المتلقّي، و بذلك تزيد من الإمتاع الفنّي الذي يصاحب أمثلة هذه الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة لقمان

قال تعالى : ﴿و لو أنّ ما في الأرض من شجرةٍ أقلامٌ و البحرُ يَمُدّه من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات اللّه إنّ اللّه عزيز حكيم﴾[1].

في هذه الآية الكريمة تلاحظ نمطين من الصورة، الأوّل منها هو ما نسمّيه بـ(الصورة الفرضية)، أي الصورة التي تـفترض شـيئاً لم يـحدث، و النـمط الآخـر هـو الصـورة (الاستعارية).

الصورة الأُولى هي(ولو أنّ ما في الأرض من شجرة أقلام، والبحر يمدّه من بعده سبعة أبحر)، و الصورة الثانية هي (ما نفدت كلمات اللّه). و من الطبيعي، أنَّ النصّ أو الصورة عندما تنشطر إلى قسمين أو أكثر من الصور المتنوعة، حينئذٍ تكتسب جمالية فائقة.

و المهمّ أنْ نحدّثك عن هذه الصورة العامّة أو الكلّيّة أو الموحّدة، و نـحدّثك عـن الصور التفريعية لها.

أمّا الصورة العامة فتقرّر حقيقة تفترض بأنَّ الأرض بما فيها من شجر، و البحر بما تمدّه سبعة أبحر، لو قُدّر لها بأنْ تكتب كلمات اللّه تعالى، لما نفدت الكلمات المذكورة.

و أمّا الصورة التفريعية فهي : افتراض أنَّ الشجر أقلام، و أنّ البحر تمدّه سبعة أبحر، وعدم نفاد كلمات اللّه تعالى.

و نتحدّث عن الصورة الأُولىٰ.

١ـ لقمان / ٢٧.

الصورة تقول (و لو أنَّ ما في الأرض من شجرة أقلام).

إنَّ هذه الصورة صورة فرضية كما قلنا، بمعنىٰ أنّها تفترض بأنَّ الأرض، بما فيها من شجر، لو قدّر لها بأنْ تكون أقلاماً، لما نفدت كلمات الله. و من الطبيعيّ أنَّ هذا الافتراض يستند إلى (الواقع) و ليس إلى ما هو محال، لأنّ كلمات اللّه تعالى غير متناهية، و تبعاً لذلك لا تنفد هذه الكلمات من خلال استخدام الشجر أقلاماً لكتابة الكلمات المذكورة. وبهذا يتّضح لك الفارق بين صورة (فرضية) لا تستند إلى الواقع كما هو طابع النتاج الفنّي لدى البشر، و بين (فرضية) تستند إلى الواقع كما هو سمة القرآن الكريم في صوره الفنّية.

يبقىٰ أن نحدّد الأسرار الجمالية لأمثلة هذه الصورة فنقول: لقد كان بـالامكان أنْ يستخدم القرآن الكريم صورة استعارية أو تشبيهية أو رمزية للتعبير عن هذه الدلالة، أي عدم نفاد كلمات اللّه تعالى، و لكنّه استخدم الصورة الفرضية، فما هو السرّ في ذلك؟ في تصوّرنا أو تذوّقنا الفنّي أنّ الصورة الفرضية - بالنسبة إلى المـتلقّي - تـحدّد له الدلالة المقصودة بشكل أشدّ وضوحاً من غيرها، سرّ ذلك، أنّ الفرضيّة تصوغ له هذا الواقع أو ذاك من خلال جعله واقعاً أشدّ نصوعاً و وضوحاً من الواقع الذي يـحياه. فـنحن نـعرف أنّ عطاءاللّه تعالى لا حدود له، و أنَّ الواقع الذي نحياه لم يخبر تجارب إحصائية لعطاء اللّه تعالى. لكن - من خلال الصورة الفرضية - نواجه واقعاً إحصائياً غير متناهٍ بطبيعة الحال، لأنَّ الصورة تقول بوضوح بأنّ الشجر لو كان أقلاماً لما نفدت كلماته تعالى، و هذا هـو الواقع بعينه، لأنّ الشجر مهما بلغ عدده المتناهي لا يمكن أن يحصي كلمات اللّه تعالى غير المتناهية.

و هذا كلّه من خلال علاقة الصورة المتقدّمة بما هو واقعي من التجارب الكونية.

أمّا من حيث انتقاء المفردات المرتبطة بالشجر، و بالأقلام، و من ثمّ بالبحر، و سبعة أبحر، و عدم نفاد الكلمات، فأمر نحاول بنحوٍ مجمل أن نعرض له.

إنَّ أبرز ما يلفت نظرنا في هذه الصورة الفرضية هو أنّها تـنطوي عـلى صـورتين متداخلتين أو مزدوجتين، هما: الصورة الفرضية بعامّة، و الصورة التمثيلية المتجسّدة في أنّ الشجر أقلام، فعندما نقول (الشجر اقلام) نكون أمام صورة تمثيلية، بصفة أنَّ الصورة

التمثيلية هي إحداث علاقته بين شيئين، يكون أحدهما تجسيداً و تعريفاً و تمثيلاً للآخر، فتكون (الأقلام) تجسيداً و تمثيلاً للشجر.

و أمّا كون هذه الصورة (فرضية) فلأنّها مسبوقة بالأداة (لو).

و المهمّ أنَّ تداخل أو ازدواج الصورتين أضفى جماليةً مضاعفة على العنصر الصوري، نظراً لما سبق أن أشرنا إليه من أنَّ الصورة الفرضية هي صورة (واقعية) بالرّغم من كونها تقوم على الافتراض للشيء، و نظراً لأنّها عملية تمثيل شيء لشيء آخر، بحيث جاءت العلاقة بين الشجرة و الأقلام على نحو العلاقة التشبيهية أو الاستعارية بينهما، كلّ ما في الأمر، أنَّ التشبيه يرصد علاقة الشبه، و الاستعارة ترصد علاقة إعارة صفة لصفة أُخرىٰ، و التمثيل يرصد علاقة تجسيد صفة لأخرىٰ.

و إذا تجاوزنا هذا الجانب، نلاحظ أنَّ مفردات الصورة، أي انتخاب الأقلام و الشجر و البحر تنطوي على أسرارٍ مدهشة في ميدان التعبير الجمالي. فالعلاقة بين الشجر والأقلام تتّضح جماليتها تماماً، إذا أخذنا بنظر الاعتبار كلّاً من المظهرين: خارجياً وداخلياً، أمّا خارجياً، فإنّ الشجر و الأقلام يتماثلان في المظهر الفيزيقي لهما، و يتماثلان في المادّة التي يتألّفان منها أيضاً، فالأقلام تتجسّد في الشجر، بخاصّة أنَّ النصّ يتحدّث عن بيئة تاريخية خبرت هذه التجربة، كما أنّها تتماثل مع الشجر في استطالة شكلهما.

بيد أنَّ الأهمّ من ذلك كلّه، هو التماثل بين المضمونين أو المظهرين الداخلين لهما، أي الشجر و الأقلام، فالشجرة -كما نعرف جميعاً- تستمدّ حياتها من الماء و هو سائل، و الأقلام تستمد كتابتها من السوائل بدورها، و هذا التماثل بين مادّتي الشجر و الأقلام له إمتاعه و جماله و طرافته الفنّية، يضاف إلى ذلك، أنَّ الصورة الثانية المتفرّعة من الصورة الأولى، و نعني بها صورة (و البحر يمدّه من بعده سبعة أبحر) تعبّر عن الحقيقة المذكورة، وهي التماثل في المواد السائلة. إذن: لنتحدّث عن هذه الصورة التفريعية.

الصورة تقول (و البحر يمدّه من بعده سبعة أبحر)، لنلاحظ أوّلاً، أنَّ النصّ قد انتخب ظاهرة (البحر) و لم ينتخب مجرّد الماء. بل يمكن القول: إنَّ النصّ كان بمقدوره أن يكتفي مثلاً بعبارة (و لو أنَّ ما في الأرض من شجرة أقلام)، حيث إنَّ القارىء بمقدوره أن يربط

بين الشجرة و الأقلام، و يستنتج أو يستخلص العلاقة بينهما، بصفة أنَّ الشجرة تعتمد الماء، و الأقلام تعتمد البحر، و كلاهما سائل. إلّا أنَّ النصّ قد انتخب ظاهرة البحر لنكتةٍ فنّية ممتعة و عميقة و مثيرة. بل -كما سبق القول- إنَّ النصّ لم ينتخب مجرّد الماء ليربط بين مادّتي الشجر و الأقلام، بل نجده قد انتخب ظاهرة (البحر) المتميزة بغزارة الماء.

و السؤال هو: لماذا تمَّ مثل هذا الانتخاب، سواء كان المقصود من البحر هو البحر في الاستخدام اللغوي المعاصر له، أم كان المقصود منه النهر، ففي الحالين فإنَّ الرمزين (البحر و النهر) يتميزان بغزارة مياههما؟

ثمّ: لماذا لم يكتف النصّ مثلاً بالإشارة إلى البحر دون إردافه بسبعة أبحر، أي لماذا قال أوّلاً (و البحر) ثمّ أردف ذلك بقوله: إنّ هذا البحر محدود بسبعة أبحر؟ إنّ إثارة مثل هذا السؤال ينطوي على أهمّية فنّية كبيرة، بخاصّةٍ إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ الصورة الثالثة، و هي قوله تعالى (ما نفدت كلمات اللّه) ستظلّ على صلةٍ وثيقة بإثارة السؤال السابق، و هذا أمرٌ يتطلّب منّا شيئاً من التفصيل في الحديث عنه.

الصورة التي نحدّثك عنها الآن هي (و البحر يمدّه من بعده سبعة أبحر)، فالصورة العامّة -كما لاحظت- تقرّر بأنّه لو كان جميع الشجر في الأرض أقلاماً، و كانت تستمدّ مادتها من بحرٍ ممدود بسبعة مثله، لما نفدت كلمات اللّه تعالى. إنَّ كون الشجر أقلاماً، قد اتّضح سرّه الفنّي.

و أمّا كون البحر يمدّه من بعده سبعة أبحر، و كون البحر مداداً، و تمدّه أبحرسبعة مثله، فيمكن توضيحه على النحو الآتي: أننا لو انسقنا مع التفسير الذاهب إلى أنّه لو كان البحر مداداً و تمدّه أبحرسبعة مثله لكنّا أمام صورة فرضية مستقلّة ثانية مقابل الصورة الفرضية الأولى (أي لو كان شجر الأرض أقلاماً)، و حينئذٍ تكون الصورتان على هذا النحو: لو كان شجر الأرض أقلاماً، و لو كان البحر مداداً لما نفدت كلمات اللّه تعالى.

و أمّا لو انسقنا مع التفسير الذاهب إلى أنّ تلكم الأقلام لو كانت تأخذ مادّتها من بحر تمدّه أبحرسبعة مثله، لكنّا أمام صورة تفريعية، بمعنىً أنَّ الصورة البحرية تابعة أو مكملة لصورة الأقلام.

و في الحالتين، فإنَّ الدلالة التي ترمز اليها الصورة الكلّيّة تظلّ متوافقة في أسرارها الفنّية.

إنّك لتلاحظ أنّ البحر يتميّز بكونه غزير المياه، كما تلاحظ بأنَّ الشجر يتميّز بكونه غزير النبات ينتشر في الأرض جميعاً، و حينئذٍ سواء كان المقصود من البحر مداداً أم كان المقصود مادّة للأقلام، فالنتيجة هي أنَّ غزارة مائه لا تكفي للتعبير عن كلمات اللّه تعالى. لكننا، لا نزال نحوم على الدلالة الإجمالية لهـذا الرمـز (أي البـحر) دون أن نـدلف إلى تفصيلاته أو إلى تحديد خطوطه الرمزية.

إنَّ الانتخاب لظاهرة (البحر) ذاتها، ينطوي على سرّ، كما أنَّ إرداف هـذه الصـورة بصورة البحور السبعة ينطوي على سرّ آخر.

البحر - كما قلنا - يتميّز بكونه أوّلاً مادةً سائلةً تتناسب مع عملية الكتابة. ثـانياً يتميّز بكونه ذا مادة غزيرة غير قابلة للإحصاء أو الكيل.

يبقىٰ أن نشير إلى ظاهرة العدد و تحديده بسبعة أبحر.

ترىٰ: ما هو سرّ ذلك؟ إننا جميعاً نلاحظ، أنَّ العدد سواء كان سبعة أو عشرة أو سبعين أو مائة... إلخ، يظلّ تعبيراً عن كثرة الشيء. و إذا كان النصّ القرآني الكريم ينتخب حيناً ممّا هو السبعين مثلاً كما في قوله تعالى (إنْ تستغفر لهم سبعين... إلخ) و حيناً ينتخب رقماً هو السبعة كما في الصورة التي نتحدّث عنها، فإنَّ هذا الاستخدام يـخضع لجـملةٍ مـن النكات الفنّية، منها أنْ يتناسب العدد مع طبيعة مـا طـرحـه النـصّ القـرآنـي الكـريم، فالاستغفار، و هو ممارسة تعبيرية، يسهل على الشخص أن يتلو الألفاظ الدالّـة عـليه عشرات المرّات، و لذلك جاء عدد السبعين متناسباً مع التلاوة المذكورة. و أمّـا البـحر بخاصّة فإنّ استخدامه في دلالته الواسعة ممّا يتبادر الذهن إليه، فـعدده مـحدود، أي: البحار محدودة عدداً، و لكنّها غزيرة مياهاً، فغزارة البحر تتمثّل في مياهه و ليس في عدد الأبحر.

و المهم، أنَّ محدودية العدد فرضت - من الزاوية الفنيّة - عدداً محدوداً هو قـوله تعالى (يمدّه من بعده سبعة أبحر)، بحيث يتناسب عدد السبعة مع محدودية البحار. بيد أنَّ

السبعة ذاتها هنا هي تعبير عن أضخم رقم يستخدم ليرمز إلى كثرة الشيء، حيث إنَّ التشبيه للشيء بماء البحر (و هو واحد عدداً) يرمز إلى ما هو غير متناهٍ في الكثرة، فكيف إذا جاء الاستخدام هنا ليس في نطاق البحر الواحد، بل الأبحر السبعة التي تمدّه.

إذن : أمكننا أنْ نتبيّن السرّ الفنيّ للرقم المذكور. و من ثمَّ يمكننا أن نتبيّن أيضاً سرَّ الصور بشطريها، أي الفرضية الذاهبة إلى أنّه لو كان شجر الأرض أقلاماً، و الفرضية الذاهبة إلى أنّه لو كان البحر محدوداً بسبعة أبحر، و كان مادّةً للأقلام، أو كان مداداً و تمدّه الأبحر السبعة، لما نفدت كلمات اللّه تعالى.

يبقىٰ أن نشير إلى الصورة الاستعارية أو الرمزية الأخيرة، أي : صورة (لما نفدت كلمات اللّه)، و بما أنّنا حدّثناك عن هذه الصورة (كلمات اللّه) عند دراستنا لسورة الكهف، فحينئذٍ لا ضرورة للحديث عنها جديداً بقدر ما ينبغي أن نشير إلى دلالتها الرمزية عابراً، حيث يمكنك أن تستخلص دلالتها بوضوحٍ حينما تربط بين الصورتين السابقتين (الأقلام و البحر)، و بين هذا الرمز (كلمات اللّه)، مادام قد اتّضح لديك فرضية كون الشجر أقلاماً و البحر مداداً أو مادّةً، إنّما هي واردة في سياق المعطيات و القدرات غير المحدودة للّه تعالى، بحيث إنَّ التعبير عنها بـ (كلمات اللّه)، و في مقدّمتها التجانس بين الأقلام والمداد، و بين (الكلمات)، فالكلمات تكتب بالأقلام، ممّا يكشف هذا عن أنّ انتخاب صورة (كلمات اللّه) بدلاً من الرموز الأخرىٰ له دلالته الفنّية الممتعة و المدهشة.

فضلاً عن أنَّ (الكلمات) - في حدٍّ ذاتها - ترمز إلى مطلق الدلالات، لأنَّ الكلمة أو اللفظة هي إشارة للمعاني، فعندما ينتخب النصّ القرآني الكريم صورة (الكلمات) حينئذٍ فإنَّ انتخاب هذه الصورة يقترن أوّلاً بكون (الكلمة) مطلقاً رمزاً و إشارة للمعاني، و بكونها ثانياً ترمز - من خلال غنى إيحاءاتها - إلىٰ ما هو معطىً، و ليس مطلق الكلمات التي تجسّد وعاء لمختلف الدلالات.

قال تعالى : ﴿و إذا غشيهم موجٌ كالظُلل دعوا اللّه مخلصين له الدين فلمّا نجاهم إلى

البرّ فمنهم مقتصد و ما يجحد بآياتنا إلّا كلُّ ختّار كفور﴾ [1]

نواجه في هذه الآية الكريمة، تشبيهاً هو قوله تعالى (و إذا غشيهم موج كـالظلل). فهذا التشبيه يتناول راكبي السفن حينما تتعرّض السفن إلى الخطر بسبب هيجان البحر، حيث يدعون اللّه مخلصين، و حيث ينقذهم اللّه تعالى من الخطر. و المهم هو : تشـبيه الموج بالظلل، فالظلّة هي ما يستظلّ الإنسان بها، و إذا كان المقصود منها هنا هو الغيوم أو الجبال، حينئذٍ فإنّ ملاحظة العلاقة بين طرفي الصورة أو التشبيه يكشف عن المنحنيات الجمالية لهذه الصورة.

إنّ النصّ -كما هو واضح - يتحدّث عن هياج الموج.

و لابدّ أن يكون هيجانه من القوّة بدرجة كبيرة، كيف ذلك؟ التشبيه ذاته يكشف عن ذلك، فارتفاع الموج قد يتطاول كثيراً و قد لا يكون كذلك. و في الحالين، قد يركب بعضه بعضاً، و قد لا يكون كذلك، إلّا أنَّ الخطر يكمن في شدّة الاضطراب للأمواج، بحيث يركب بعضها على بعض. و المهمّ بعد ذلك هو ملاحظة هذا التشبيه من حيث علاقته بالظلل دون غيرها. إنَّ الظلل تجعل الذهن يتداعىٰ إلى ما يستظلّ به، و إلى ما ذكره المفسّرون ما هو سحاب أو ما هو جبال. و في الحالات جميعاً ثمّة سمتان، الأولى هي عملية الاستظلال، والأخرى عملية تراكب الموج.

و نحن هنا نودّ أن نشير إلى نكتة فنّية لهذا التشبيه، سواء كان المقصود منه السحاب أو الجبال، و النكتة هي انتخاب النصّ لعبارة (الظلل) دون غيرها، فقد كان بالمقدور أنْ يستخدم النصّ مشبهاً به آخر غير الظلل، كما لو شبّهه بـالسحب أو بـالجبال بـلفظيهما المذكورين، لكن : لماذا لم يستخدم الألفاظ المذكورة؟ في احتمالنا الفنّي، بما أنَّ النصّ في صدد التعريف بخطورة هياج الموج و ارتفاعه، فحينئذٍ فإنّ الموج حـينما يسـتطيل ويرتفع بسبب شدّته، و السفينة حينما تضطرب بسبب ذلك، فإنَّ انتخاب عبارة تـحمل إيحاءً بدلالة الظلّ - مضافاً إلى دلالتها الأصلية - تكون أكثر تناسباً مـع شـدّة المـوج واعتلائه مثلاً رؤوسهم، مضافاً إلى سماته الأخرى المرتبطة بضخامة الحـجم و غـيره، بالنحو الذي لحظناه.

١ـ لقمان / ٣٢.

سورة الاحزاب

قال تعالى: ﴿يا أ يّها الذين آمنوا اذكروا نعمة اللّه عليكم إذ جاءتكم جُنودٌ فأرسلنا عليهم ريحاً و جنوداً لم تروها و كان اللّه بما تعملون بصيراً * إذ جاءوكم من فوقكم ومن أسفل منكم و إذ زاغت الأبصار و بلغت القلوب الحناجر و تظنّون باللّه الظنونا * هنا لك ابتُلي المؤمنون و زُلزلوا زلزالاً شديداً﴾ [1].

نلاحظ في هذا النصّ ثلاثَ صور فنّية هي (و إذ زاغت الأبصار) و (بلغت القلوب الحناجر) و (زُلزلوا زلزالاً شديداً). و من الواضح، أنَّ هذه الصور وردت في سياق الحديث عن معركة الأحزاب و ما واكبتها من الأحداث و المواقف، و منها: ما صدر عن المسلمين من ردود الفعل حيال الحشد العسكريّ للمشركين و اليهود، حيث استتبع مخاوف شديدة إلى درجة أنّهم ظنّوا باللّه الظنون المختلفة، و هو ما عبّرت عنه الصور الفنّية الثلاث المشار إليها.

و المهمّ، أنْ نحدّثك عن السماتِ الفنّية لهذه الصورة، و نبدأ أوّلاً بالحديث عن الصورة (و إذ زاغت الأبصار).

إنَّ هذه الصورة تنتسب إلى (الرمز)، حيث أنَّ زوغان البصر يعني عدوله عن الحركة الطبيعية له، و هذا يعني أنَّ الحركة (زوغان البصر) هي (رمز) فنّيٌ لحركة داخلية هي القلق و الخوف و الحيرة التي انتابت المسلمين عبر مشاهدتهم مرأى الجيوش المحتشدة. و

١ـ الأحزاب / ٩ ـ ١١.

أهمّية مثل هذا الرمز تتمثّل في جملة من الظواهر، منها ألفة هذا الرمـز، أي : خـضوعه لخبراتنا و تجاربنا اليومية التي نألفها بوضوح عند مواجهتنا لأ يّةِ شدّة من شدائد الحياة. ومنها، أنّه -أي الرمز - ذو طابع حسيّ أو حركي، و ليس رمزاً ذهنياً يصعب تمثّل دلالته. و منها : أنّها تعبير -كما قلنا - عن حركة داخلية، بمعنى أنّ القلق أو الخوف - و هما طابع نفسي صرف - قد انعكس في مظهر جسمي، هو ميل البصر عن حركته الطبيعية، و هذه الحقيقة ذات أهمّية كبيرة في ميدان الانفعالات و انعكاساتها على السلوك، كما أنّها ذات أهمّية كبيرة من حيث الرسم الفنّي للصورة مادمنا نعرف بوضوح أنَّ الحركة الخارجـية عندما تتجانس مع الحركة الداخلية، حينئذٍ تكتسب دلالة جمالية ذات خطورة دون أدنى شكٍّ.

و المهمّ أنّ هذا الرمز يترك أثره الفنيّ في الاستجابة التي تصدر عن المتلقّي بوضوح.

و لا أدلّ على ذلك من أننا سوف ندرك تماماً كيف أنَّ الشدائد و المفاجآت و أهوال المصائر تدع الشخص مذهولاً مشدوهاً يفقد السيطرة على توازنه بما يواكب ذلك من يأس و انطفاء لأملِ الحياة. و عندها، فإنّ كلّاً من هول المصير و ما يصاحبه من اليأس، لا يترجم إلّا في سلوك فيزيقي خاصٍّ هو (زوغان البصر) عن حركته الطبيعية، حيث يفصح هذا الزيغ عن أدقّ حالات الخوف و اليأس لدىٰ الشخصية.

الصورة الثانية التي نواجهها هي قوله تعالى ﴿و بلغت القلوب الحناجر﴾[1]، إنَّ هذه الصورة امتداد لسابقتها، و تعني أنَّ القلوب قد انخلعت من الخوف و اليأس من مكانها، وصعدت إلى الحناجر حتّى لتكاد تخرج. و لا نحسب أنَّ هناك مظهراً تعبيرياً أشدّ كثافة وجماليّةً و صدقاً من هذه الصورة الرمزية التي ترسم انـخلاع الأفـئدة و صـعودها إلى الحناجر، فهي - فضلاً ممّا تنطوي عليه من دقّة الرسم لعمليات الانفعال الصادرة عـن الخائف و اليائس - تنطوي على نمط خاصٍّ من التركيب الفنّي.

و إذا كانت صورة (زاغت الأبصار) تعبّر عن التـجانس بـين الحـركة الخـارجـية والداخلية، فإنَّ صورة (بلغت القلوب الحناجر) تعبّر عن التجانس بين ما هو خارجـي

١ـ الأحزاب / ١٠.

وداخلي أيضاً.

لكن ليس من خلال المظهر الجسمي الذي ينعكس بنحو مرئيّ من قبل الآخرين، بل خلال ما يشاهده صاحب التجربة وحده - أي الخائف و القلق - أي، أنّه يتحسّس بانخلاع فؤاده و صعوده إلى الحنجرة. و أهمّية هذه الصورة تتمثّل في أنَّ التحسّس بالتغييرات التي تحدث داخل الجسم لم تقف عند مجرّد التغييرات العضوية التي تصاحب الانفعالات عادة، كارتفاع ضغط الدم مثلاً، بل تتجاوز ذلك إلى الإحساس بالتغييرات المصيرية لحياة الإنسان، ألا و هي عملية خروج الروح.

إذن: كم تكون هذه الصورة الرمزية - ذات كثافة تعبيرية فائقة من حيث كونها تركيباً فنّياً - يجانس بين الانفعالات و بين إفرازاتها العضوية الداخلية مقابل الصورة السابقة (فزاغت الأبصار) فيما جانست بين الانفعالات و افرازاتها العضوية الخارجية، فضلاً عن أنَّ هذا التنوع في تركيب الرمز و خضوعه لوحدة انفعالية، يفصح عن جمالية أُخرىٰ، هي جمالية المبنىٰ الهندسي للصور، من حيث خضوعها لما يُطلق عليه مصطلح (التنوع من خلال الوحدة)، أو الوحدة من خلال التنوع بالنحو الذي لحظناه.

الصورة الثالثة من النصّ المتقدّم هي قوله تعالى ﴿هنا لك ابتلي المؤمنون و زلزلوا زلزالاً شديداً﴾[١]، إنَّ هذه الصورة هي امتداد للصورتين السابقتين (و إذ زاغت الأبصار) و (بلغت القلوب الحناجر). فالبصر عندما يزيغ و القلوب عندما تصعد إلى الحناجر، إنّما يشيران إلى وجود شدّة بالغة المدىٰ، و لا نتخيّل وجود صورة فنّية تعبّر عن درجة الشدّة المذكورة أكثر دقّةً من عملية (الزلزلة)، إنَّ التوازن النفسي هو الحالة الطبيعية للإنسان، ويقف قباله الاضطراب النفسي (أي عدم التوازن).

إلّا أنّ عدم التوازن ليس على درجة واحدةٍ، بل يتفاوت في درجاته، و حينئذٍ فلا عملية أكثر من الزلزلة يمكن تصوّرها للتعبير عن أشدّ حالات عدم التوازن.

فالزلزلة كما نعرف جميعاً هي حركة انقلابية للشيء و ليست مجرّد حدوث اضطراب أو اهتزاز، بل هي اهتزاز يجعل عالي الشيء سافله. و هذا كلّه إذا تخيّلنا الزلزلة بنحوها

١ـ الأحزاب / ١١.

المتعارف. إلّا أنَّ النصّ –كما نلاحظ – لم يكتف بالقول (و زلزلوا) فحسب، بل استخدم المفعول المطلق و زلزلوا زلزالاً حيث أنّ تكرار الزلزال من خلال مصدر الفعل، يفصح عن أشدّ درجات الزلزال.

و مع هذا، لم يكتف النصّ بالتركيب الصوري المشار إليه، بل أضاف إليه عبارة (وزلزلوا زلزالاً شديداً)، فإذا افترضنا أنَّ البعض يتوهّم بأنّ الزلزال كان في درجة عالية من الشدّة، فإنّ النصّ عندما يستخدم عبارة مباشرة توضّح بجلاءٍ بأنّ الزلزلة (شديدة)، حينئذٍ تكون أمام صورة مذهلة تجمع بين التعبير المقصور و التعبير المباشر ليكمّل أحدهما الآخر، و ليضع – في نهاية المطاف – أمام المتلقّي صورة فنّية تدعه منبهراً كلَّ الانبهار حيال ما يلاحظه من الدلالات المكثّفة التي ترشّح بها الصورة المشار إليها.

إذن : أمكننا أنْ نلاحظ هذه الصور من جانب، و صلتها بالصورتين السابقتين من جانب آخر، بما يواكب ذلك من الإمتاع الفنيّ، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿أشحّةً عليكم فإذا جاء الخوفُ رأيتهم ينظرون إليك تدور أعينهم كالذي يُغشىٰ عليه من الموت فإذا ذهب الخوفُ سلقوكم بألسنة حداد أشحّةً علىٰ الخير أولئك لم يؤمنوا فأحبط اللّه أعمالهم و كان ذلك على اللّه يسيرا﴾ [1].

الآية الكريمة تتحدّث عن المنافقين، كما هو واضح، إنها تتحدّث عن موقف هؤلاء من معركة الخندق حيث فضحتهم الآية و أبرزت سمتي (الخوف) و (البخل) اللذين يطبعان سلوكهم، و المهمّ هو أنّها قد اعتمدت العنصر (الصوري) في رسم الشخوص المنافقة و مواقفها، متمثلاً في الصورة التشبيهية الآتية (تدور أعينهم، كالذي يغشىٰ عليه من الموت).

إنَّ هذه الصورة تتحدّث عن الخوف و انعكاساته على شخوص المنافقين، إنّها صورة تحفل بسماتٍ متنوعة من الفنّ، فهي أوّلاً تعتمد العنصر (النفسي) في تركيبتها، أي

١ـ الأحزاب / ١٩.

أنّها من النمط الذي يعكس الظواهر الداخلية إلى مظهرها الخارجي المتمثّل في الحركة الجسمية، فأنت تلاحظ أنّ الصورة تتحدّث عن (الخوف) لدىٰ المنافقين في مواجهتهم لساحة القتال، و الخوف هو سلوك داخلي، و لكنّ النصّ رسم انعكاسه علىٰ الملامح الجسمية، و هو سلوك خارجي كما هو واضح، متمثّلاً في دوران العين.

(و لو قدّر لك أنْ تستحضر في خيالك صورة سابقة حدّثناك عنها و هي صورة (زاغت الأبصار)، لأمكنك أنْ تلاحظ بأنّ الصورة السابقة تحدّثت عن الخوف أيضاً، إلّا أنّ كلّاً من الصورتين تتميّز بتركيبة خاصّةٍ و بدلالة خاصّة، فالصورة هناك تعبّر عن الخوف بزوغان البصر، أي عدوله أو ميله من المكان الطبيعي، و هنا تعبّر الصورة عن الخوف بدوران البصر، و ميل البصر غير دورانه بطبيعة الحال، ممّا يعني أنَّ سرّاً فنّياً خاصّاً وراء هذا الفارق بين الصورتين، لكن قبل أن نحدّثك عن هذا الفارق، ينبغي أن نلفت نظرك أوّلاً إلى تركيبة هذه الصورة بما تحفل به من خصائص فنّية ملحوظة.

إنّ هذه الصورة تنتسب إلى ما نطلق عليه مصطلح (الصورة المزدوجة)، أي الصورة التي تنشطر إلى صورتين مركّبتين مع بعضها، بحيث تكون إحداهما موضّحة أو تكملة للأخرىٰ، كيف ذلك؟ لنتأمّل الصورة من جديد (فإذا جاء الخوف، رأيتهم ينظرون اليك تدور أعينهم، كالذي يغشىٰ عليه من الموت)، أننا نلاحظ هنا صورتين، الأولىٰ دوران الأعين، و الثانية تشبيه الدوران بالذي يغشىٰ عليه من الموت.

فدوران العين هو صورة (رمزية)، و (الغشية) صورة (تشبيهية)، و إحداهما غير الأُخرىٰ، إلّا أنّ الثانية موضّحة للأولىٰ، كيف ذلك؟

إنّك لتلاحظ بأنَّ النصّ يقول: هؤلاء المنافقون تدور أعينهم من الخوف، و هذه صورة رمزية، أي دوران العين. ثمّ شبّه النصّ هذه الحالة بحالةٍ مَنْ يغشىٰ عليه من الموت، أي شبّه حالة الخوف بالموت، بمعنىٰ أنّه شبّه صورة بصورة أُخرىٰ. و أمثلة هذا التركيب الازدواجي للصورة له إمتاعه الفنيّ الكبير دون أدنىٰ شكٍّ.

لقد كان ممكناً أنْ يكتفي النصّ بتشبيه الخائف من المعركة بالخائف من الموت، أو يكتفي بالرمز الذي يشير بدوران العين إلى ظاهرة الخوف، إلّا أنَّ النصّ دمج هاتين

الصورتين بنحوٍ يمكننا أن نستخلص الأسرار الفنّية لهذا الدمج، فنقول: إنَّ الخوف الذي يطبع المنافقين ليس خوفاً عادياً، بل هو خوف (مركّب)، حيث إنَّ أحدهما هو الخوف العامّ الذي يطبع سائر المضطربين نفسياً، و الآخر هو الخوف الخاصّ الذي يطبع (النفعيين) الذين يقوم سلوكهم أساساً على جلب المنفعة لذواتهم، فهم من أجل (النفعية) يختارون سلوك النفاق، حيث يبطنون الكفر و يظهرون الإيمان، حفاظاً على النفعية المشار إليها.

هذا من حيث العلاقة – كما نحتمل – بين ازدواجية الصورة التي لحظناها، و بين ازدواجية الخوف لدىٰ المنافقين، يضاف إلى ذلك، أنَّ طبيعة الموقف يستدعي مثل هذه الصورة المزدوجة بالنسبة إلى من ينافق من أجل حياته.

فالخوف هنا ليس خوفاً من موت مؤكّد، بل من موت خاضعٍ للاحتمال، حيث إنَّ نشوب المعركة لا يعني استتباعه للموت بقدر ما يتأرجح بين الموت و الحياة. لكن بما أنَّ المنافقين حريصون كلّ الحرص على الحياة التي نافقوا من أجلها، حينئذٍ فإنّ شبح الموت يلاحقهم دون أدنى شكٍّ. و لذلك ما أن يسمعوا بالمعركة أو يشاهدوا المعركة حتّى يغشاهم الخوف فينعكس ذلك على أعينهم، فإذا بها تدور، كما وصفها النصّ.

لكن ثمّة سؤال: لماذا نجد أنَّ النصّ عندما رسم صورة دوران اعينهم، أتبعها بصورة تشبيهية دون غيرها من أنماط الصور؟ و بكلمةٍ جديدةٍ: لقد كانت الصورة الأولى (رمزية)، فلماذا لم نتبع هذه الصورة بصورة مثلها تتكىء على الرمز؟ هنا تكمن – في تصوّرنا – أهمّية السرّ الفنيّ لهذا الانتخاب، أي اتباع الصورة الرمزية المذكورة بصورةٍ تشبيهية هي (كالذي يُغشى عليه من الموت).

لقد قلنا: إنّ الحرب لا تستتبع يقيناً بالموت بقدر ما تتأرجح بينه و بين النجاة، و هذا على العكس من يقينية الموت بالنسبة لمن جاء أجله فاحتضر و شخص بصره عندما يغشاه الموت.

من هنا نجد، أنَّ النصّ قد اعتمد (التشبيه) دون غيره في رسمه لسلوك المنافقين الذين يحتملون مصير الموت عند سماعهم أو مشاهدتهم المعركة، فجاء تشبيه موقفهم من

المعركة بموقف من يغشاه الموت، متناسباً مع طبيعة الخوف المرضي الذي يغلف سلوكهم، و من ثمّ جاءت الصورة (مزدوجة) أو (مركبة) من صورة يرد فيها الموت على نحو الاحتمال، و صورة تشبه هذا الموقف المحتمل للموت، تشبهه بالموقف اليقيني للموت وهو دوران العين.

إذن : أمكننا أن نتبيّن جانباً من الأسرار الفنّية لهذه الصورة المزدوجة صورة (تدور أعينهم) كالذي يغشى عليه من الموت.

بقي أن نشير إلى أنَّ هذه الصورة المزدوجة، قد سبقتها و لحقتها صور مباشرة ومجازية ترتبط عضوياً بحيث تلقي ضوءاً جديداً على ما استخلصنا من السرّ الفنيّ لهذا الازدواج في الصورة، و علاقة ذلك بازدواجية و تركيب الخوف لدىٰ المنافقين.

أمّا ما تقدّمتها من الصور، فتشير بدورها إلى عقدة الخوف لدىٰ هؤلاء المنافقين، وفي مقدّمتها الصورة المضادّة التي قدّمها النصّ بالنسبة إلى مواقفهم في حالة يقينهم بعدم الموت، و هذا ما عبّرت الصورة الآتية عنه (فإذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنةٍ حداد)، إنّنا نعرف جميعاً بأنَّ الذي يعاني من عقدة الخوف ينهار سريعاً عندما يواجه خطراً، وبالعكس، نجده وقحاً عندما يرتفع الخطر المذكور، و لا أدلُّ على ذلك من ملاحظتنا لحدّة ألسنتهم التي ذكرها النصّ.

من هنا نجد أنَّ النصّ قد اتبع هذه الصورة التي تتحدّث عن حدّة ألسنة المنافقين، قد أتبعها بصورة تشبيهية جديدة تعكس مواقفهم الخائفة بنحوٍ ملفت للنظر، و هي صورة ﴿يحسبون الأحزاب لم يذهبوا و إنْ يأتِ الأحزابُ يودّوا لو أنّهم بادون... إلخ﴾ [١] حيث أنَّ هذا الموقف اللاشعوري لدىٰ المنافقين، أي : حسبانهم عدم انهزام الكفّار في المعركة، يكشف عن مدىٰ تغلغل عقدة الخوف لديهم، و من ثمّ جاءت هذه الصورة ردّاً غير مباشر أو تدليلاً غير مباشر، على أنَّ وقاحة ألسنتهم هي مظهر آخر من الخوف. و المهم، أنَّ هاتين الصورتين تحفلان بأسرار فنّية متنوعة بالنحو الّذي أوضحناه.

١ـ الأحزاب / ٢٠.

سورة فاطر

قال تعالى: ﴿و ما يستوي الأعمى و البصير * و لا الظلمات و لا النور * و لا الظلّ ولا الحرور * و ما يستوي الأحياء و لا الأموات إنّ اللّه يسمع من يشاء و ما أنتَ بمُسْمِعٍ من في القبور﴾ [1]

في هذا النصّ مجموعة من الصور الفنّية الممتعة. و لو دقّقت النظر فيها لوجدتها تحفل بخصائص متنوعةٍ، كما أنّها ذات صور متعددةٍ تنتسب إلى التشبيه و إلى الرمز و إلى الاستدلال، فضلاً عن أنَّ الصورة الواحدة تزدوج فيها صورتان بحيث يمكنك أن تنسبها مرّة إلى الصورة الرمزية و أُخرىٰ إلى الصورة التشبيهية، و فضلاً عن أنَّ الصور بمجموعها تشكّل صورةً موحدة ذات طابع استمراري، بمعنىٰ أنّك تعدّها صورة واحدةً تتضمّن إبراز حقيقة من الحقائق العبادية.

إنّ الحقيقة التي يستهدف النصّ المتقدّم إبرازها هي المقارنة بين المؤمن و الكافر أو الفاسق، حيث تتجسّد في ذهاب النصّ إلى أنّهما - أي المؤمن و الكافر أو الفاسق - لا يستويان.

إنّ النصّ لا يحدّد لنا كيف أنّهما لا يستويان، بل يكتفي بإطلاق هذه الصفة أو الفارقية بينهما تاركاً القارىء بأن يستنتج بنفسه تفصيلات عدم الاستواء، حيث نعرف جميعاً - و هنا ما كرّرناه سابقاً - أنَّ أهمّية النصّ الفنيّ تتمثّل في كونه ذا سمة إيحائية

١ـ فاطر / ١٩ ـ ٢٢.

مرشّحة بأكثر من معنىً حسب ما يملكه المتلقّي من الخبرات الذهنية.

فأنت حينما يقول لك أحدهم بأنّه لا يتساوىٰ العلماء و الجهلاء، حينئذٍ سوف يقفز إلى ذهنك أكثر من معنى، مثل عدم تساويهما في تقدير الناس، عدم تساويهما في الإفادة من العطاء العلمي، عدم تساويهما في التعامل مع الظواهر المعنوية و المادّية... إلخ. و هكذا سمح النصّ لكلِّ متلقٍّ بأنّ يستخلص ما يشاء من الدلالات عبر ذهابه إلى أنّه ما يستوي الأعمى و البصير، و لا الظلمات و لا النور، و لا الظلّ و لا الحرور، و ما يستوي الأحياء ولا الأموات... إلخ.

بيد أنَّ ما يلفت النظر هنا هو أنَّ النصّ لم يقدّم لنا مقارنةً بين رمزين فحسب، بل بين جملة رموز، كلّ واحد منها يحمل دلالاتٍ متنوعة، ممّا يكسب العنصر الصوري أهمّية كبيرة، على نحو نبدأ بتوضيحه الآن.

إنَّ الصورة الأولى التي تواجهنا في النصّ المتقدّم هي صورة (و ما يستوي الأعمى والبصير).

و من الواضح أنَّ البصير و الأعمى يظلّان من الرموز التي يكثر استخدامها في النصوص القرآنية الكريمة، حيث يرمز بها عادةً إلى المؤمن و الكافر، بصفة أنَّ الأوّل أعمى لا يبصر الحقائق، و الآخر بصير يشاهد حقائق الحياة يؤمن باللّه و بالإسلام وباليوم الآخر... إلخ.

و لكنّك تلاحظ هنا أنَّ النصّ قد رمز لهذه الحقيقة من خلال صورة أخرى هي التشبيه، بحيث ازدوج مع الصورة الرمزية، فالصورة الرمزية هي البصير و الأعمى.

و أمّا الصورة التشبيهية فهي ما يُطلق عليه مصطلح (التشبيه المضاد)، فالتشبيه - كما نعرف بوضوح - هو رصد علاقة بين شيئين تتوفّر فيهما صفة مشتركة، مثل تشبيه الكفّار بالأنعام، حيث تجمعهما صفة مشتركة هي انعدام الوعي، أمّا حينما يقارن بين الأعمىٰ و البصير حينئذٍ فإنّ المقارنة لا تتناول صفة مشتركة بين الشيئين، بل صفة مضادةً حيث إنّ البصير مضادّ للأعمى، كما هو واضح.

و الأهمّية الفنّية لمثل هذا التشبيه هي أنَّ الأشياء - في حالاتٍ خاصّةٍ - تُعرف

بأضدادها، فيكون التشبيه من خلال الضدّ واحداً من التشبيهات المتميّزة بجمالٍ فائق، كما هو واضح. و المهم بعد ذلك أنَّ هذا التشبيه الذي تميّز بصفة التضادّ قد اقترن بتميّز آخر هو ازدواجه مع الصورة الرمزية، بمعنى أنَّ الصورة الرمزية (الأعمى و البصير) قد اقترنت بصورة تشبيهية مضادة، فتكون الصورة (رمزية - تشبيهية) في آن واحد.

و هذه السمات سنجدها منعكسةً على الصور الأخرىٰ التـي تـبعتها بـالنحو الذي سنحدّثك عنها.

كانت الصورة الأولى «و ما يستوي الأعمىٰ و البصير» صورةً عامة شاملة لكلٍّ ما تصحّ مقارنته بين المؤمن و الكافر، كما أنّها تتجانس مع الدلالة البشـرية لهـا، أي : أنَّ الأعمى و البصير رمزان لنموذج الإنسان. لكن، إذا دقّقت النظر في الصورتين اللتين تبعتا الصورة الأولى، و هما «و لا الظلمات و لا النور و لا الظلّ و لا الحرور» لوجدتهما رمزين لنماذج الطبيعة، ثمَّ إذا نظرت إلى ما بعدهما من الصور، لوجدتها تصبّ في الدلالة البشرية من جديد، ألا و هي صورة (و ما يستوي الأحياء و لا الأموات)، و لوجـدت أيـضاً أنّ الصياغة اللفظية لهذين النمطين من الصور تختلف إحداهما عن الأُخرىٰ، حـيث نـصَّ القرآن الكريم على ما هو بشري بعبارة (و ما يستوي)، في حين عطف ما هو غير بشري على ما هو بشري، و حذف اللفظة المذكورة.

ترىٰ : ما هي الأسرار الفنّية لهذه الأنماط من التفاوت بين تركيبة الصـور المشـار إليها؟

بالنسبة إلى الملاحظة الأولى، و هي مشاهدتك لصورتي «و لا الظلمات و لا النور ولا الظلّ و لا الحرور» يمكننا أن نستخلص منهما جملة من السمات الفنّية، منها عملية الانتخاب لرموز (الظلمات) و (النور) من جانب، و رموز و الظلّ و الحرور من جانب آخر، فقد سبق أن لحظت أنَّ رمزي الأعمى و البصير يتضمّنان أوّلاً دلالة بشرية، و ثانياً دلالة مضادة، و ثالثاً دلالة إيجابية و سلبية.

و هنا تلحظ بأنَّ رمـزي الظـلمات و النـور يـتضمّنان الدلالة المـضادّة و الدلالة الإيجابية و السلبية، و أنّ الفارق هو كون الظلمات و النور، و كذلك الظلّ و الحرور تنتسب

إلى الظواهر الطبيعية.

و في تصوّرنا، أنَّ النصّ عندما انتخب رمز الظلمات و النور إنّما استخدمه لزيادة التوضيح أوّلاً، و لخصوصيّة في هذين الرمزين ثانياً.

و قد تتساءل عن هذه الخصوصيّة، فنجيبك: أنَّ الظلمات و النور تجربة يومية يحياها البشر، و يشاهد مدىٰ معطيات النور بالقياس إلى الظلمات من حيث صلتهما بعمل الإنسان و تحرّكه و ما يفيده بعامّةٍ من هاتين الظاهرتين. فالظلام ـ من الزاوية المادية ـ لا يسمح للإنسان بأن يعمل و يتحرّك، كما أنّه – من الزاوية النفسية – لا يبتعث إثارة جمالية لدىٰ الإنسان، بل العكس يقترن بإثارة الخوف أو الدهشة و نحوهما. و هذا على الضدّ من النور حيث يحقّق الإفادة المادّية و النفسية للإنسان كما هو واضح.

و الأمر كذلك، بالنسبة إلى رمزي (الظلّ) و (الحرور)، لكن مع وجود الفارق بطبيعة الحال، و إلّا لو كان الرمزان (الظلمات و النور) مساويين لرمزي (الظلّ و الحرور) لما كان للتكرار من مسوّغ فنّي. إنَّ الظلّ و الحرور يقترنان بتجارب البشر اليومية أيضاً، إلّا أنّهما يرتبطان بالحاجات الجسمية بينا يرتبط رمزا الظلمات و النور بحاجات أخرى كما لحظت.

و هذا الفارق يسوّغ فنّياً عملية التكرار لصياغة الصور، بخاصّةٍ إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ النصّ يضع البيئة الجغرافية التي يحياها العرب آنذاك في الحسبان، بحيث يتحسس المتلقّي أهمّية الفارق بين الظلّ و الحرور. إلّا أنَّ الأهمّ من ذلك أنّ النصّ ـ و هذا ما نكرره دوماً ـ يجمع بين العامّ والخاصّ، فإذا أخذنا البيئة الخاصّة بنظر الاعتبار، حينئذٍ نجده قد نقل المتلقّي إلى ما هو عامّ أيضاً، و ذلك من خلال التداعي الذهني للبيئة الأُخروية التي تتضمّن بيئتي الجنّة و النار.

و بهذا يكون النصّ قد توكّأ على أكثر من عنصر فنّي في صياغته لهذه الصورة، حيث يذكّره بنحوٍ غير مباشر بالبيئة الأُخروية، و حيث ينقله بنحوٍ عامٍّ إلى ما هو تجربة حسّية من جانب ثالث، و بذلك يكون النصّ قد أضفى مزيداً من الإمتاع و الجمالية على صياغته للعنصر الصوري، بالنحو الذي أوضحناه.

و نحدّثك الآن عن الصورتين الأخيرتين الخاصّتين بالعنصر البشري، و هما قوله تعالى (و ما يستوي الأحياء و لا الأموات) و قوله تعالى (و ما أنت بمسمع من في القبور).

إنّ ما ينبغي ملاحظته هنا، هو أنَّ النصّ قد ختم هذه الصور التي تقارن بين المؤمن والكافر، ختمها بصورة تتحدّث أو تقارن بين الأموات و الأحياء، و تركّز على ظاهرة (السمع) مقابل ما سبق أنْ لحظناه من ظاهرة (البصر)، أيْ أنّ النصّ حدّثنا عن الأعمىٰ والبصير في الصورة الأولى، و يحدّثنا الآن عن الأصم و السميع في الصورة الأخيرة، إلّا أنَّ هذه الصورة الأخيرة جاءت في سياق صورة أكبر منها، هي ظاهرة (الأموات والأحياء)، و ليس من خلال ظاهرة الصمم و السمع، ممّا يعني أنَّ هناك سرّاً فنّياً وراء هذا الانتخاب للصورة الفنّية و مفرداتها التي تتكون منها.

إذن لنتحدّث عن هاتين الصورتين مفصلاً، و نعني بهما صورة (و ما يستوي الأحياء و لا الأموات) و صورة (و ما أنت بمسمعٍ من في القبور).

لقد رسم النصّ أوّلاً صورة الأعمى و البصير، و رسم أخيراً صورة الأموات والأحياء، و ممّا لا شكّ فيه، أنَّ الأعمى و البصير لا يتحقّق وجودهما إلّا بعد أن يكونا موجودين، و هذا يعنيَ أنْ النصّ قدّم لنا أوّلاً موجوداتٍ حيّة، و أوضح بأنّها عمياء (في حالة الكفر) و بأنّها بصيرة (في حالة الإيمان).

بعد ذلك تجيء مرحلة الموت.

و الميّت إمّا أن يكون ميّتاً في حالة كونه لم يفقه دوره في الحياة، و إمّا أنْ يكون حيّاً في حالة تفقّهه ذلك.

هذا من جانب، و من جانب آخر، إنَّ الحيّ نفسه، إمّا أن يكون ميّتاً في حالة كونه لم يعِ مهمته العبادية أو دوره في الحياة، و إمّا أن يكون حيّاً في حالة وعيه بمهمّته المذكورة. و في الحالتين، يمكنك أنْ تدرك أهمّية الصورة الفنّية التي تقارن بين الكفّار والمؤمنين من خلال المقارنة بين الأموات و الأحياء، سواء كان ذلك من خلال ملاحظتك للعمارة الفنّية التي انتظمت فيها هذه الصور البادئة بصورة الأعمى والبصير، و المنتهية بصورة الأموات و الأحياء، أو كان ذلك من خلال ملاحظتك لعناصر الصورة.

فإذا أخذت بنظر الاعتبار قضيّة البناء الفنيّ للصور، أمكنك أنْ تلاحظ كيف أنّ النصّ قد تدرّج من الجزئي (الأعمىٰ و البصير) إلى الكلّيّ (الميت و الحي).

و إذا أخذت بنظر الاعتبار قضيّة العناصر المتكونة منها، أمكنك أنْ تلاحظ كيف أنَّ صورتي (الأحياء و الأموات) تظلّ من الصور العميقة كلّ العمق من حيث كونها رمزاً للمؤمنين و الكفّار. فالميّت رمز لا نحتاج إلى أن نعقّب على دلالته الواضحة، و كذلك الحيّ، حيث ينعدم الوعي نهائياً لدىٰ الميّت، و من ثمَّ يظلّ كونه رمزاً للكافر، معبّراً عن دلالةٍ واضحةٍ بالنسبة إلى انعدام الوعي لديه. و العكس هو الصحيح.

بيد أنَّ ما ينبغي لفت النظر إليه هو أنَّ النصّ لم يكتف بتقديم هذا الرمز (و ما يستوي الأحياء و الأموات) بل أردفه بتعقيب هو (إنَّ اللّه يسمع من يشاء و ما أنتَ بمسمع من في القبور). إنَّ هذا التعقيب الذي يتضمّن صورة مباشرة هي (إنّ اللّه يسمع من يشاء) و صورةً غير مباشرة، أي رمزيةً (و ما أنت بمسمع من في القبور)، ينطوي على أهمّية فنّية كبيرة، يحسن بنا أن نَعْرِض لها بشيء من التفصيل.

من الحقائق الواضحة، أنَّ الميّت لا يعي شيئاً، إلّا أنّ عدم وعيه لا يتجسّد عملياً إلّا من خلال تجربةٍ استدلالية هي مخاطبته بالكلام، فإذا خُوطب بكلامٍ، حينئذٍ لا إمكانية لأن يجيب الميّت، أي : أنّه لا يسمع شيئاً من الكلام. و هذه الحقيقة تكشف لنا المسوّغ الفنّي لأنْ يرسم النصّ صورة الأموات و هم لا يسمعون، دون أن يتعرّض لسائر الأوصاف التي تطبع سلوك الأموات.

ليس هذا فحسب، إنّك تلاحظ بأنَّ النصّ رسم عنصراً لصورة الميّت هو كونه في القبر (و ما أنت بمسمع من في القبور) و لعلّك تسأل عن السرّ الفنيّ لهذا العنصر (الميّت في القبر)، مع أنَّ الميّت مكانه في القبر ضرورة، فلماذا رسم هذا القيد، مع أنَّ النصّ القرآني الكريم لا يذكر من العبارات إلّا ما يتّسم بالضرورة الفنّية؟

في تقديرنا، بما أنَّ النصّ هو في صدد التوكيد على عملية (الإسماع) للكافر، و كونه لا يسمع كلام اللّه تعالى، حيث إنَّ النصّ ذكر أوّلاً قوله تعالى (إنَّ اللّه يسمع من يشاء) ثمّ ذكر (و ما أنت بمسمعٍ من في القبور). حينئذٍ، بأنَّ عملية الإسماع و عدم تحققها بالنسبة

إلى الميت، إنّما تتأكد بوضوح عندما يحدّد الموقع الطبيعي للميّت ألا و هو القبر، يضاف إلى ذلك، أنَّ القبر نفسه يظلّ رمزاً لعملية الاختفاء من الحياة، أيْ أنَّ القبر يجسّد مكاناً لا يبرز أمام العين، بل لا وجود له على سطح الأرض بل باطنها، ممّا يعني اختفاءه نهائياً عن كلِّ مظاهر الحياة، و هذا ما يتجانس تماماً مع عملية عدم سماع الكافر لكلام اللّه تعالى.

إذن : جاءت هذه العناصر المكوّنة لصورة (و ما أنت بمسمعٍ من في القبور) تفرض ضرورتها الفنّية المدهشة، كما لحظنا.

يبقىٰ أن نشير إلى أنَّ هذه الصورة و ما سبقتها من الصور قد صيغت – كما لحظتَ – من خلال العنصر الاستدلالي، أو من خلال ما أسميناه بـ(الصورة الاستدلالية)، فصور الأعمى و البصير، و الظلمات و النور، و الظلّ و الحرور، و الأموات و الأحياء، جاءت أوّلاً صوراً تشبيهية، أي التشبيه الذي يعتمد عنصر (التضاد) بين الشيئين، و ليس التشبيه المعتمد عنصر (التماثل) بينهما، و جاءت ثانياً صوراً تعتمد (الرمز) كما هو واضح، فضلاً عن أنّها اعتمدت العنصر الاستدلالي ثالثاً، و هذا ما يهبها قيمة لا حدود لتصوّراتها.

أمّا الصورة الأخيرة التي نحن في صدد الحديث عنها «و ما أنت بمسمع من في القبور» فقد جاءت صورة (رمزية) و استدلالية، و لم تعتمد عنصر (التشبيه) كالصور السابقة.

و السرّ الفنّي في ذلك، أنّها جاءت تتويجاً للصور السابقة، بمعنىٰ أنَّ الصور السابقة قد اعتمدت التشبيه بين الكفّار و المؤمنين، بمعنىٰ أنَّ الصور السابقة قد اعتمدت التشبيه بين الكفّار و المؤمنين، أمّا الصورة الأخيرة فقد قدّمت خلاصةً عن التشبيه المذكور، أو نتيجة للتشبيه المذكور.

و النتيجة – كما هو واضح – تختلف عن مقدّمتها، أي لابدّ أن تعتمد نتائج التشبيه وليس التشبيه نفسه.

من هنا نجد أنَّ هذه الصورة قد احتفظت بعنصري الرمز، فالاستدلال دون التشبيه. أمّا الرمز فلأنّها امتداد لسابقتها من الصور التي ترمز إلى الشيء، إلى الفارق بين الكفّار والمؤمنين، كذلك الأمر بالنسبة إلى الاستدلال.

طبيعياً، يقصد بالاستدلال هنا (في مجال الصياغة لعنصر الصورة) ما يتضمّن (تساؤلاً) أو تقريراً لحقيقة مبتنية على الاستدلال، فعندما يقول النصّ (و ما أنتَ بمسمع من في القبور) إنّما يتضمّن تقريراً لحقيقة يستدلّ من خلالها بأنَّ الميّت في القبر لا يسمع، بمعنى أنَّ النصّ يحذف عناصر الاستدلال (أو ما يُطلق عليه بالمقدّمات) و يكتفي بأحد عناصره، و هو القاعدة الكبرىٰ التي يعتمد عليها الاستدلال أو النتيجة التي ينتهي إليها.

و المهم - بعد ذلك - أنَّ الصورة عندما تتداخل فيها عناصر الاستدلال و التشبيه والرمز و نحو ذلك، إنّما يهبها مزيداً من الجمالية، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الصافات

قال تعالى : ﴿إنّها شجرةٌ تخرُجُ في أصل الجحيم * طَلْعُها كأنّه رءوس الشياطين﴾[1].

في هذا النصّ نواجه صورة تشبيهيةً هي قوله تعالى عن شجرة الزقوم بأنَّ (طلعها، كأنّه رؤوس الشياطين).

و الحقّ، إنّ مواجهتنا لهذا التشبيه الفذّ في القرآن الكريم، يتطلّب منّا أنْ نحدّثك عن التصوّر الإسلامي لعنصر «التخيّل» بصفته عنصراً فنّياً يميّز المادة الفنّية عن المادة العلمية، أو عنصراً يميّز العبارة الفنّية عن العبارة العادية أو المباشرة أو الواقعية.

إنّ التصوّرات الأرضية لا تعنى بعنصر التخيّل إلّا بمقدار مساهمته في كشف الحقائق، و هذا حقّ، إلّا أنَّ كشف الحقائق بصفته هدفاً ينبغي ألّا يفصل عن الوسيلة التي يعتمدها الكشف المذكور. و لكنّك تلاحظ في ميدان استخدام العنصر «التخيّلي» أنَّ التجارب الفنّية لا تتقيد بما هو واقعي من الخيال، و لا تفرزه عن الخيال الوهمي أو الاسطوري أو المبالغ فيه، على العكس تماماً من النصوص الشرعية التي تعتمد (الواقع) في عنصر التخيّل.

و أحسبك تسأل قائلاً: ما هو المقصود من الخيال؟ ألا تعني هذه المفردة اللغوية أنَّ الخيال هو ظاهرة مضادّة للواقع؟ ألا تعني أنّها مرادفة لظاهرة (الوهم)؟ ألا تعني أنّها

١ـ الصافات / ٦٤ ـ ٦٥.

ظاهرة (تجريدية)، لا علاقة لها بالظواهر الحسيّة؟

و إذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ فما معنىً أن يُثار السؤال عن التخيّل (الواقعي) مقابل ما يُطلق عليه بالتخيل الوهمي؟ أي: إذا كان التخيّل أساساً لا واقع لمادته، حينئذٍ فما معنى أنْ نصطنع فارقاً بين التجارب البشرية التي تتعامل مع الخيال الوهمي، مقابل النصوص الشرعية التي تتعامل مع الخيال الواقعي؟

هذا ما يتطلّب شيئاً من التوضيح، مادمنا نتحدّث عن صورة تشبيهية في القرآن الكريم تبدو في ظاهرها و كأنّها تشبه ظاهرة واقعية بظاهرة غير حسّية بالنسبة إلى تجربة البشر، ألا و هي صورة طلعها، (كأنّه رؤوس الشياطين).

من الحقائق الواضحة في تجارب الحياة، أنَّ «الواقع» - إذا نظرنا إليه من خلال التصوّر الإسلامي - هو على ثلاثة أقسام: واقع حسّي، واقع نفسي، واقع غيبي،...

فالواقع الحسّي هو ما تدركه إحدىٰ حواسّنا المعروفة كالبصر و السمع... إلخ.

و الواقع النفسي هو ما يدركه القلب أو الوجدان من خلال استجابته للشيء حتّى لو لم يكن له واقع في العالم الخارجي، فحينما يشبّه محمّد ﷺ ذنب المؤمن، و هو يستحضره في الذهن بعد سنوات، بالجبل الذي يجثم على صدره.

حينئذٍ يكون مثل هذا التشبيه (واقعياً)، و إنْ لم يكن له تحقّق في الواقع الحسي، حيث إنّ الجبل إذا جثم على صدر الإنسان فسوف يجهز عليه بالموت سريعاً، إلّا أنّ هذا الاحساس بشيء لم يحدث خارجاً، يظلّ واقعاً نفسياً، و ليس (وهماً) كما هو واضح. فأنت حينما تبتهج أو تكتئب تحسّ بابتهاج الدنيا و اكتئابها أيضاً، أو تحسّ بإشراق ما حولك أو بظلام ما حولك، مع أنَّ الدنيا و ما حولك لم يطرأ تغيير عليها بقدر ماطرأ التغيير على نفسك. لذلك، حينما تصوغ تشبيها من هذا النمط يكون تشبيهك - حينئذٍ - واقعياً، حتّى لو لم يكن له واقع مادّي.

و أمّا النمط الثالث من الواقع فهو «الواقع الغيبي» أو «الذهني» أو «العقلي»، أي: الواقع الذي يدركه الجهاز الإدراكي للإنسان من خلال العمليات العقلية التي يدركها هذا الجهاز، كما لو رسمنا في الذهن وجود بيئاتٍ خاصّةً في الكواكب الأُخرى بالقياس إلى

كوكبنا الأرضي. و هذا النمط من الواقع قد يتحكّم الخطأ أو الصواب فيه بقدر سلامة أو اضطراب الخطوات العقلية التي يسلكها الشخص في تصوره للواقع المذكور.

المهمّ في الحالات جميعاً، إنَّ هذه الأنماط من الواقع تختلف عن (الوهم) الذي يتميّز بكونه لا واقع له البتّة، كما هي حالة الهلاوس التي تصدر عن المرض العقلي مثلاً، كما تختلف عن (المبالغات) التي تتميّز بكونها تحميلاً للشيء أكثر من واقعه، كما هي طوابع كثير من الصور التشبيهية أو الاستعارية أو الرمزية التي نلحظها في تجارب الشعراء أو الكتّاب، حيث لا تخضع لواحدٍ من أنماط (الواقع) الثلاثة التي أشرنا إليها. و هذا على العكس من النصوص الشرعية التي تتعامل مع واحدٍ من أنماط الواقع الحسّي أو النفسي أو الغيبي، و منه النصّ التشبيهي الذي نحن في صدد الحديث عنه، أي قوله تعالى (طلعها كأنّه رؤوس الشياطين).

إنّ المحور الذي يدور عليه هذا التشبيه هو رؤوس الشياطين، فالشيطان كائن غير مرئي كما هو واضح. و إذا كان غيرَ مرئي، حينئذٍ فإنَّ تشبيه شجرة الزقّوم، أو تشبيه طلعها برؤوس الشياطين، يظلّ واحداً من التشبيهات التي تعتمد الواقع غير الحسّي، أي بما أنَّ الشياطين لا تدرك بحواسنا البصرية، حينئذٍ فإنّ واقعية هذا التشبيه تنحصر في أحد نمطي الواقع: النفسي و الغيبي. و المهمّ هو تشخيص هذا التشبيه من جانبٍ، و تبيين أهمّيته الفكرية و الفنّية من جانب آخر.

أمّا تشخيصه، فيمكنك أنْ تتبيّنه إذا أخذت بنظر الاعتبار أنَّ الواقع الغيبي الذي رسمته نصوص الشريعة الإسلامية، بالنسبة إلى الأشخاص أو البيئات غير المرئية، تفرض علينا تصوّرها ذهنياً بالنحو الذي رسمته النصوص المذكورة. بيد أنَّ السؤال هو عن مدىٰ انعكاسات ذلك على النفس، أي: انعكاسات الشياطين بملامحها الفيزيقيّة على طبيعة استجاباتنا حيال القوىٰ الشريرة المشار إليها.

إنَّ النصوص المفسّرة تشير إلى أنَّ «الشيطان» لا تنحصر مصاديقه في إبليس فحسب، بل إنَّ من مصاديقه نوعاً من (الأفاعي)، كما أنّ من مصاديقه نوعاً من الشجر. وفي ضوء هذه المصاديق نواجه تشبيهاً يتّسم بالعنصر الامجائيّ، أي العنصر الذي يوحي

بدلالاتٍ متنوعة، يستطيع كلّ متلقٍ أن يستوحي من رؤوس الشياطين ما يتناسب وتجاربه الشخصية، بل يمكن القول – و هذا ما يزيد التشبيه المذكور جمالية و إمتاعاً وحيوية – إنّ المتلقّي بمقدوره أن يستوحي كلّ هذه الدلالات مجتمعة ليخلص منها إلى دلالة مكتنزة بالمعاني المشار إليها.

يضاف إلى ذلك، أنّ أيّاً من الدلالات المذكورة، يمكنك أن تستخلصها لتصل إلى حقيقة هي أنّ التشبيه المذكور ينتسب إلى الأنواع الثلاثة من التشبيه : الحسّي و النفسي والغيبي، أمّا الحسّي فيتمثّل في الشجر و في الحيّة المشبّه بهما رأس الشياطين، و أمّا الغيبي فيتمثّل في إبليس الذي ترسمه النصوص، و أمّا النفسي فيتمثل في انعكاسات الشيطان على نفسية المتلقّي، سواء أكان الشيطان يتداعىٰ بالذهن إلى مفهوماتٍ لا واقع لها في دنيا الحس، كالغول مثلاً، أو يتداعىٰ بالذهن إلى مفهوماتٍ ذهنية عن الشيطان.

و لعلّ هذا الاستخلاص الأخير هو أشدّ الاستخلاصات واقعية في النفس، فالشيطان بصفته شراً محضاً، حينئذٍ فإنّ تصورات المتلقي حياله سوف تكتسب دلالات شريرة متنوعة، منها قبح منظره، و منها سوء ممارساته، حيث يقترن قبح المنظر و سوء الممارسات بمظاهر فيزيقية منفّرة.

فإذا اخذنا بنظر الاعتبار أنَّ الرأس من الجسد هو العضو البارز من الشخص، و أنَّ الرأس و هو مركز لجهاز الإدراك الذي يخطط لعمليات الشرّ، حينئذٍ نتبيّن أهمّية هذا التشبيه الذي قد انتخب (رؤوس الشياطين) دون سائر الأعضاء منها أنّ كونه قد انتخب عضو الرأس دون أن ينتخب مطلق الشخصية، حيث أنّ النصّ لو قال مثلاً «كأنّه الشياطين» لما ترك أثره بالنحو الذي يتركه الرأس، للأسباب التي أوضحناها.

و الأمر نفسه بالنسبة إلى انتخاب النصّ ظاهرة (الطلع) فهو لم يقل عن شجرة الزقّوم بأنّها تشبه رؤوس الشياطين، بل قال : إنَّ طلعها يشبه الرؤوس المذكورة، بصفة أن الطلع هو الجزء الذي يشخّص نوعية الشجر.

و المهم في الحالات جميعاً، أنَّ انعكاسات الشيطان بكلٍّ ما يقترن به من مظاهر التنفّر، قد استثمره النصّ هنا، ليترك أثره المنفّر في نفسية المتلقّي، مادام الهدف هو إبراز العنصر السلبي للجزاء الذي يواجهه الكافرون، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الزمر

قال تعالى: ﴿أفمن شَرَحَ اللّه صَدْرَه للإسلام فهو على نورٍ من ربّه فويلٌ للقاسية قلوبُهم من ذكراللّه أولئك في ضلالٍ مبين﴾[1].

في النصّ المتقدّم صورة تشبيهية تنتسب إلى ما نسمّيه بالتشبيه المضاد، أي التشبيه الذي يقوم طرفاه على تشبيه أحدهما بما يضادّه، حيث تجد أنَّ الصورة تقارن بين من شرح اللّه صدره للإسلام و بين من لم يشرح صدره للإسلام.

و لكنّك تلحظ، أنَّ هذه الصورة لم يذكر طرفاها، أي المشبّه و المشبّه به، بل ذكر أحد الطرفين، و هو المشبّه، أي قوله تعالى «أفمن شرح اللّه صدره للإسلام»، و حذف الطرف الآخر، و هو المشبّه به الذي يكون مضاداً للمشبّه، أي الشخص الذي لم يشرح اللّه صدره للإسلام.

فعبارة «من لم يشرح اللّه تعالى صدره للإسلام» لا وجود لها في هذه الآية كما تلاحظ، و إنّما يستنتجها المتلقّي استنتاجاً، بحيث يمكنك أنْ تستنتج ذلك من خلال استحضارك للصورة المضادّة، و حيث يمكنك أيضاً أنْ تستنتج ذلك من خلال الفقرة التي تلت الصورة السابقة، و هي قوله تعالى «فويل للقاسية قلوبهم من ذكراللّه».

و المطلوب الآن هو أن نوضّح أوّلاً: المسوّغ الفنيّ للحذف، أي حذف المشبّه به، و أن نوضّح ثانياً علاقة قوله تعالى (فويل للقاسية قلوبهم من ذكراللّه) بالمشبّه، و هو قوله تعالى «أفمن شرح اللّه صدره للإسلام».

١ـ الزمر / ٢٢.

إذن : لنتحدّث عن هذين الجانبين بشيء من التفصيل.

إنَّ «الحذف» واحد من الأساليب الفنّية التي خبرها القدماء و المعاصرون، بصفته أوّلاً اقتصاداً في التعبير اللغوي، و بصفته ثانياً أُسلوباً يعتمد على مشاركة المتلقّي في الكشف عن الحقائق، و أهمّية الحذف تتمثّل في مستويين، أحدهما : حذف التفصيلات التي لا ضرورة لها، و الآخر : حذف الضرورات، إلّا أنّه حذف يقترن بما هو أشدّ إمتاعاً للمتلقي حينما يدعه النصّ يستكشف بنفسه بدلاً من النصّ.

و الصورة التي نحدّثك عنها هي من هذا النمط الأخير، كما هو واضح، حيث تجد أنَّ التساؤل القائل «أفمن شرح اللّه صدره للإسلام» يجعلك تستكشف فوراً بأنّ مقابله هو من لم يشرح اللّه صدره للإسلام، مضافاً إلى ذلك، تجد أنّ هذه الصياغة تمّت من خلال أحد الأساليب البلاغية التي تعتمد أداة الشرط في العملية المذكورة.

و كلّنا يعرف أنّ للشرط فعلاً و جواباً، و أنَّ ترتّب أحدهما علىٰ الآخر يكسب النصّ بعداً فنّياً، إذا تمّ ذلك من خلال أدوات التساؤل و الاستفهام و النفي... إلخ. و هذا ما نجده في النصّ المتقدّم الذي اقترن بأداة التساؤل و الاستفهام، حيث إنَّ أهمّية الأداة الاستفهامية تتجسّد بوضوح إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ لكلِّ سؤال جواباً، و أنَّ الإجابة قد تتمّ مباشرة أو تتمّ بنحوٍ غير مباشر أو تفهم ضمناً دون الحاجة إلى ذكرها.

فلو سألك سائل مثلاً : هل تدرك أهمّية الصلاة في وقتها؟ حينئذٍ لا حاجة إلى الإجابة مادمت على معرفة واضحة بأهمّية ذلك فعلاً. و المهمّ، أنَّ الصورة التشبيهية المذكورة (أفمن شرح اللّه صدره للإسلام فهو على نور من ربّه) تمّت صياغتها على نحو التساؤل أوّلاً، و على حذف الإجابة ثانياً، للأسباب الفنّية المشار إليها. و المهمّ أيضاً أنّ الحذف قد تمّ من خلال أداة التشبيه و طرفها الآخر (المشبّه به).

و يمكنك أن تتبيّن ذلك بوضوح إذا قارنت مثلاً بين هذه الصورة التي حذفت أداة تشبيهها و طرفها الآخر، و بين صورة ذكرت فيها الأداة و طرفها الآخر، و هي قوله تعالى (أو من كان ميتاً فأحييناه و جعلنا له نوراً يمشي به في الناس كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها)، فهنا تجد أنَّ النصّ يتساءل قائلاً : هل الذي جعلنا له نوراً يمشي به، كمن هو

في الظلمات؟ فجاءت الأداة التشبيهية (الكاف)، و جاء طرفها الآخر (كمن هو في الظلمات) جواباً للتساؤل المذكور.

بينا نجد في الصورة التي نحن في صددها (أفمن شرح اللّه صدره للإسلام فهو على نور من ربّه) قد حذفت أداتها و جوابها، مع أنَّ الصورتين تصبّان في دلالة واحدة، كلُّ ما في الأمر أنَّ السياق من جانبٍ يتطلّب ذكراً أو حذفاً للجواب، و أنَّ التنوّع في أساليب الصياغة الفنّية من جانبٍ آخر، يتطلّب ذلك.

بقي أنّ نلفت نظرك إلى منحىً فنّي آخر قد سلكه النصّ هنا عبر حذفه لأداة التشبيه وطرفها الآخر، أي حذفه للجواب الذي يتطلّبه سؤال (أفمن شرح اللّه صدره للإسلام) وهذا المنحىٰ هو أنّ النصّ قدّم جواباً غير مباشر في الواقع، أي، أنّ النصّ بدلاً من أن يقدّم جواباً يتّصل بعدم انشراح صدر الكافرين للإسلام، قدّم جواباً يتّصل بقساوة القلب فقال تعقيباً على التساؤل المذكور (فويلٌ للقاسية قلوبهم من ذكر اللّه).

و هذا النمط من تقديم الجواب ينطوي على سمات فنّية لها إمتاعها و جماليّتها دون أدنىٰ شكٍّ.

و يمكنك ملاحظة ذلك من جملة زوايا، منها :

إنَّ النصّ حينما يقول «فويل للقاسية قلوبهم من ذكراللّه» فإنَّ المتلقّي يستنتج بأنَّ هذا يشكّل جواباً غير مباشرٍ للسؤال القائل (أفمن شرح اللّه صدره للإسلام) حتّى لكأنّه يريد أن يقول : هل أنَّ من شرح اللّه صدره للإسلام يستوي مع من قسا قلبه عن ذكراللّه؟ طبيعياً، لا.

ليس هذا فحسب، بل أنَّ الإمتاع الجمالي يتجسّد بوضوحٍ حينما يقول النصّ (فويل للقاسية قلوبهم)، أي : أنَّ عبارة (ويل) تضطلع بمهمّة مزدوجة، هي أنّ من يشرح صدره اللّه للإسلام لا يستوي مع قاسي القلب، و أنَّ الويل و الهلاك لهؤلاء الذين قست قلوبهم عن ذكراللّه تعالى. بكلمة بديلة : إنَّ النصّ قرّر حقيقتين، إحداهما عدم استواء المؤمن والكافر، و الأخرىٰ : أنّ الكافر ينتظره الجزاء السلبي.

و بهذا الأسلوب، تكون الصورة التشبيهية المشار إليها قد اضطلعت بأكثر من مهمّة

فنّية.

قال تعالى: ﴿أفمن يتّقي بوجهه سوء العذاب يوم القيامة و قيل للظالمين ذوقوا ما كنتم تكسبون﴾[1].

إنَّ هذا النصّ كسابقه كما تلاحظ، إنّه يتضمّن صورة تشبيهية أيضاً، إنّها -أي الصورة التشبيهية- كسابقتها تنتسب إلى التشبيه المضاد، إنّها كسابقتها قد حذف أحد طرفيها (وهو المشبّه به) و اكتفى بالمشبّه، تاركاً المتلقّي يستخلص بنفسه جواب التساؤل القائل (أفمن يتقي بوجهه سوء العذاب)، حيث يمكنك أنْ تستخلص ما يلي: أفمن يتّقي بوجهه سوء العذاب كمن هو معرّض للعذاب؟

كما أنّك تلاحظ بأنَّ جميع المستويات الفنّية التي لحظناها في الصورة السابقة، نلحظها الآن في الصورة الحالية التي نتحدّث عنها، فمثلاً، أنَّ قوله تعالى تعقيباً على الصورة التشبيهية المذكورة (و قيل للظالمين ذوقوا ما كنتم تكسبون) يشكّل جواباً للتساؤل القائل (أفمن يتّقي بوجهه سوء العذاب)، و هذا الجواب كسابقه يُعدّ جواباً غير مباشر للتساؤل المذكور، حتّى لكأنَّ النصّ يريد أن يقول: (أفمن يتّقي بوجهه سوء العذاب) كمن يقال له ذُقْ ما كنت تكسب، أو هل يستوي مع الذين يقال لهم (ذوقوا ما كنتم تكسبون).

و كذلك، نلاحظ أنَّ هذا الجواب كسابقه يضطلع بمهمّة مزدوجة فنّياً، و هي: أفمن يتّقي بوجهه سوء العذاب لا يستوي مع الظالم الذي يتعرّض للعذاب، و أنَّ الظالمين يقال لهم «ذوقوا ما كنتم تكسبون»، بمعنى أنَّ النصّ قرّر حقيقتين، إحداهما عدم استواء المؤمن و الظالم، و الأُخرىٰ أنَّ الظالم ينتظره الجزاء السلبي يوم القيامة.

إذن: أمكننا أن نلحظ - من جانب - الأهمّية الفنّية لهاتين الصورتين التشبيهيتين اللتين اعتمدتا التشبيه المضادّ، و اعتمدتا حذف أحد طرفي التشبيه (المشبّه به)، كما

١ـ الزمر / ٢٤.

أمكننا أنْ نلحظ – من جانب آخر – تجانسهما في الصياغة، حيث يكشف مثل هذا التجانس عن مدىٰ جمالية العمارة التي اعتمدها النصّ القرآني الكريم من حيث الإحكام الهندسي لها، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿ضرب اللّه مثلاً رجلاً فيه شركاء متشاكسون و رجلاً سَلَماً لرجلٍ هل يستويان مثلاً الحمد للّه بل أكثرهم لا يعلمون﴾ [1]

في هذه الآية نواجه نمطاً خاصّاً من الصورة التشبيهية التي تعتمد عنصر (المثل) أساساً لها، و قد سبق أنْ حدّثناك عن التشبيه بالمثل و عن مستوياته المتنوعة، بيد أننا نعتزم الآن أنْ نعرض لهذا النمط من التشبيه من خلال تأكيدنا على أحد أشكاله التي تعتمد المثل المنصوص عليه، أو المثل الذي يتصدّره تعليق يشير إلى كونه مثلاً مضروباً، حيث تجد أنَّ الآية الكريمة تصرّح بأنّ اللّه تعالى قد ضرب مثلاً.

و هذا التصدير للصورة له أهمّيته الفنّية دون أدنى شكٍّ، فنحن إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ الصورة تتميّز عن الكلام المباشر بكونها تعتمد عنصر التخيّل (بالنسبة إلى البشر طبعاً) أو بكونها ترصد علاقاتٍ بين شيئين لا وجود لها في دنيا الواقع، بقدر ما تستهدف تقريب و توضيح الحقائق فحسب.

إذا أخذنا كلَّ ذلك بنظر الاعتبار، حينئذٍ نعرف سلفاً أننا أمام حقيقةٍ مفترضةٍ، و ليس أمام حقيقة لها وجودها في دنيا الواقع. غير أنَّ الصور الفنّية بعامّةٍ ليست تخضع ضرورة لهذا المعيار، بل نجد أنَّ قسماً منها يخضع للمعيار المشار إليه، و نجد قسماً آخر يخضع لمعيار الواقع تماماً كما هو ملاحظ في صورة «إنَّ مثل عيسىٰ كمثل آدم(ع)» بالنسبة إلى خلقهما، و نجد قسماً ثالثاً خاضعاً لما هو «ممكن» أو «موجود» بالفعل، و إنْ لم يكن مشخّصاً بعينه.

طبيعياً، إنَّ ما هو «ممكن» في معايير الفن قد يكون نادراً، و قد لا يكون موجوداً،

١ـ الزمر / ٢٩.

ولكنّه غير ممتنع، و قد يوجد بنحوٍ مألوف، ففي الحالات جميعاً يظلّ هـذا النـمط مـن التركيب الصوري (واقعياً) و ليس (تخيلياً).

و ممّا لا شكّ فيه أنّ لكلٍّ واحدٍ من هذه الأشكال الواقعية الثلاثة سـرّه الفـنّي أو مسوّغه الذي يتطلّبه الفنّ، إلّا أننا لا نعرض لهذه المسوّغات إلّا فـي سـياقات أخـرىٰ نتحدّث عنها لاحقاً (إن شاءاللّه).

و أمّا الآن فنحدّثك عن النمط الثالث منها، أيْ ما هو (ممكن)، و هو ما نلاحظه في الآية الكريمة «ضرب اللّه مثلاً رجلاً فيه شركاء متشاكسون، و رجلاً سلماً لرجل... إلخ.»، حيث تجد أنَّ هذا المثل هو مثل «ممكن» في التجارب اليومية للبشر.

فإذا افترضنا أنَّ موظفاً يخضع لرؤساء متعددين، و هؤلاء الرؤساء يمتلك كلّ واحد منهم مزاجاً أو رأياً مخالفاً للآخر، و أنَّ كلَّ واحدٍ منهم يريد الاستئثار بموظفه أو العكس، إنّ الموظّف يريد الالتزام بأوامر كلٍّ منهم، و قد افترضت الصورة أنّهم متشاكسون و ليسوا مسالمين مثلاً، حينئذٍ لا إمكان لتحقيق هدف كلٍّ من المـوظف و الرؤسـاء، فـالرؤساء متشاكسون و الموظف لا يمكنه أن يمتثل أوامر أحدهم دون الآخر، كما لا يـمكن أن يجمع بين أوامر رؤسائه، و الرؤساء بدورهم لا ينصاع أحدهم للرأي الآخر.

و النتيجة هي : فوضىٰ لا حدود لها، فوضىٰ لا يتمّ من خلالها تحقيق الهدف من وراء عملية الإدارة و التوظيف.

من الواضح، أنَّ الصورة المتقدّمة خاصّة بسلوك المشركين الذين يشركون مع اللّـه تعالى غيره، إلّا أنّ هذه الصورة تسحب دلالاتها على أنماط أخرى من السلوك المنحرف، لكن قبل أن نتحدّث عن الجانب المشار إليه، ينبغي لفت نـظرك إلى بـعض النكـات أو الأسرار الفنّية للصورة المتقدّمة، حيث سبق أنْ قلنا : إنَّ هذا المثل (ممكن) الوقوع مـن حيث (المشبّه به)، أي : من حيث وجود رجل فيه شركاء متشاكسون، لكن من حـيث المشبّه، و هو عبادة المشركين لا تحقّق في دنيا الواقع له، أي إنَّ المشرك بالرغم من كونه يشرك مع اللّه تعالى غيره، إلّا أنّه لا فاعلية لهذا الغير، لبداهة عدم وجود غير اللّه تعالى.

لذلك، ثمّة سماتٍ أو أسرار ممتعة فنّياً لمثل هذه الصورة التي نتحدّث عنها من حيث

جمعها بين الواقع من جانب و بين عدم تجسّد الواقع من جانب آخر، بالنسبة إلى المشبّه، فما هي هذه الأسرار أو السمات؟

إنَّ المتعة الفنّية تبرز بأجلىٰ مظاهرها في هذه الصورة الجامعة بين واقع التـوحيد ووهميّة الشرك، إلّا أنّك تلاحظ بأنَّ وهمية الشرك ذاتها تحمل صورة جامعة بين واقعية سلوك المشركين و بين وهمية النتائج أو الفاعلية المترتّبة على السـلوك المـذكور، إنّك لتجد أنَّ المشرك يجعل مع اللّه تعالى إلهاً آخر، و هذا واقع سلوكه، لكن لا واقع لنـتائج سلوكه، أي أنّه عندما يشرك مع اللّه تعالى غيره، تتحقّق أهدافه التي وضعها في حسبانه.

و هذا هو الجانب الوهمي، لذلك، فإنَّ الإمتاع الفنّي في هذه الصورة يتجلّىٰ بوضوحٍ عندما يجد أنّها تشبّه عمل المشرك برجل فيه شركاء متشاكسون في الواقع، و تشبّه عمل الموحّد برجل سلم لرجل آخر في الواقع، بحيث تزدوج دلالتان في أحد جزئي الصورة، بالمقابل، نجد دلالتين في الجزء الآخر من الصورة، إلّا أنّهما غير مزدوجتين، كيف ذلك؟

إنّك لتجد أنّ الصورة تشبّه عمل الموحّد برجل سلم لرجل آخـر، و تشـبّه عـمل المشرك برجل فيه شركاء متشاكسون، إلّا أنّ الأوّل المـوحّد، و الرجـل السـلم للآخـر يتطابقان في واقعهما الذي يستتلي تحقّق فاعلية سلوكهما، بينا لا تتحقّق فاعلية سلوك المشرك كما قلنا. و بهذا تكون الصورة المشار إليها، قد حـفلت بـجملة مـن السـمات أو الخصائص التي احتشدت في تركيب الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

أخيراً، ينبغي أن نحدّثك عن السمات الإيحائية لهذه الصورة، أي مدىٰ انعكاساتها على أنماط أخرىٰ من السلوك المنحرف، كما ينبغي أن نحدّثك عن طبيعة تركيبتها التي تقوم على العنصر الإيحائي.

إنّك لتلاحظ، أنَّ هذه الصورة تشكل بمجموعها - أي بطرفيها اللذين يقارنان بين الرجل الذي فيه شركاء متشاكسون و بين الرجل السلم للآخـر و المـؤلّفة مـن المشـبّه والمشبّه به إنّما هي في الآن ذاته طرف واحد من صورة أخرىٰ حذف النـصّ القـرآنـي الكريم طرفها الآخر. أمّا طرفها المحذوف فهو (المشبّه) أي الموحّد للّه تعالى. فـالنصّ لم يحدّثنا عن وجود الشخصية الموحدة، كما لم يحدثنا عن الشخصية المشركة، بل حدّثنا

عن الرجل الذي فيه شركاء متشاكسون و الرجل السلم للآخر، و هذا يعني أنّه لم يذكر لنا المشبّه، و هما الموحّد و المشرك، بل ذكر لنا المشبّه به، و هما الرجلان اللذان قد ذكرهما.

و بهذا تكون أمام صورة داخل صورة، أحدها محذوف، و الآخر مذكور. و هذا النمط من الصياغة له إمتاعه الفنيّ بمكان دون أدنى شكٍّ. إنّه يحقّق مفهوم الاقتصاد اللغوي في التعبير أوّلاً، و يجعل المتلقّي مساهماً في كشف الدلالات ثانياً.

و هذه السمة الأخيرة تجسّد قمّة الإمتاع الفنّي، حيث كان بمقدور النصّ أن يقول مثلاً «ضرب اللّه مثلاً للموحّد و المشرك» رجلاً فيه شركاء متشاكسون... إلخ. إلّا أنّه حذف المشبّه، و ترك المتلقّي يستكشف بنفسه هذه الدلالة، أي الموحد و المشرك، نظراً لأنَّ النصّ إنّما يستهدف التركيز على تجربة مفصّلة، واضحة تقرّب هدفه إلى ذهن المتلقّي حيث يستطيع من خلاله أن يستوعب المتلقّي مدىٰ المفارقات المترتّبة على سلوك المشرك، و مدى الاطمئنان المترتّب على سلوك الموحّد، أمّا نفس الموحّد و نفس المشرك، فأمرٌ لا يحتاج إلى توضيح هوّيتهما، و لذلك حذف النصّ و اكتفى بالآثار المترتّبة على سلوكهما، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و لو أنّ للذين ظلموا ما في الأرض جميعاً و مثله معه لافتدوا به من سوء العذاب يوم القيامة و بدا لهم من اللّه ما لم يكونوا يحتسبون﴾[1].

في الآية الكريمة، عنصر صوري هو ما نطلق عليه مصطلح (الصورة الفرضية)، أي الصورة التي يجعل أحد طرفيها شيئاً مفترضاً لا واقع فيه.

و لو تأمّلت الآية الكريمة لوجدت أنّها تفترض شيئاً هو أنَّ الظالمين إذا فرض أنّهم يملكون ما في الأرض جميعاً – بما فيها من الثروات – لجعلوه فدية من أجل أن يتخلّصوا من سوء العذاب الذي ينتظرهم.

و قد تسأل قائلاً : ما هي المسوّغات الفنّية لهذه الصورة، و ما هي دلالاتها التي

١ـ الزمر / ٤٧.

ترشح بها، و ما هو الفارق بينها و بين الصور الأُخرى من حيث العنصر التخيّلي فيها؟

أمّا المسوّغات الفنّية، فنجيبك عليها من خلال لفت نظرك إلى طبيعة الموقف في اليوم الآخر، إنَّ هول العذاب في اليوم الآخر يفقد الشخصية المنحرفة كلَّ حساباتها، و من ثمَّ يضطرب توازنها تماماً، ممّا يجعلها تلتمس ايّ أمل في الخلاص من ذلك الهول.

و بما أنَّ الشخصية المنحرفة تتعامل دنيوياً في كلِّ تصرفاتها، بحيث إنَّ انبهارها بمتاع الدنيا هو الذي حملها على أنْ تمارس السلوك المنحرف، و تتخلّىٰ عن مهمّتها العبادية، حينئذٍ فلا نتوقّع منها غير التفكير الدنيوي حتّى في مواجهتها لليوم الآخر. و كلّنا يعرف أنّ اليوم الآخر لا علاقة له بطبيعة الحياة الدنيوية، حيث إنَّ الواقعة عندما تقع عندئذٍ تتلاشىٰ الدنيابكلِّ مظاهرها، من السماء و الأرض و ما فيها.

لذلك عندما يخيّل للمنحرف بأنّه يتمنّىٰ بأنَّ له كلّ ما في الدنيا - إذا قدر أن يمتلكه - ليفتدي به و بمثله من سوء العذاب، عندئذٍ فإنّ أمثلة هذا التمنّي أو هذا التفكير يكشف عن هول الصدمة التي يواجهها، حيث لا وجود للدنيا حتّى يفتدي بما فيها من سوء العذاب الذي يواجهه، لكن بما أنَّ تفكيره أساساً هو دنيويّ، حينئذٍ فإنَّ ردود فعله ستكون ذات طابع دنيوي أيضاً.

و هذا كلّه، إذا فرضنا أنَّ النصّ القرآني الكريم، ينقل لنا ردَّ الفعل لدىٰ المنحرف.

أمّا إذا افترضنا أنَّ النصّ ليس في صدد نقله لما يدور في ذهن المنحرف في تلكم الساعة، بل في صدد تبيين مجرّد الهول الذي يتعرّض له المنحرف، و ألّا فائدة لردود فعله، حينئذٍ فإنَّ الصورة المذكورة تكتسب بعداً فنّياً آخر هو ما نعرض له بعد.

إنّ أهمّية أيّة صورة فنّية تتمثّل - كما كرّرنا - في كونها ترشح بعدّة إيحاءات أو استخلاصات، فإذا كنّا قد استخلصنا سابقاً واحداً من الاحتمالات الفنّية للصورة المشار إليها، حينئذٍ يمكننا أن نستخلص احتمالاً آخر هو أنَّ النصّ القرآني الكريم يخاطب المتلقّي وفق عقليته أو ثقافته التي يصدر عنها.

فالمنحرف - و هو لا يملك غير الدنيا - لا يسعه إلّا أنْ يقدّم منها ما يتوافق مع خبرته، لذلك فإنَّ النصّ يخاطبه وفق خبرته المذكورة، فيقول له : لو قدّر لك - أيّها

المنحرف ـ أن تملك الدنيا، لافتديت بذلك من سوء العذاب الذي يواجهك، لكن دون أن ينفعك ذلك.

و هذا كلّه بالنسبة إلى المسوّغات الفنّية للصورة المشار إليها، أمّا من حيث دلالاتها بعامّة، فالملاحظ أوّلاً أنّ النصّ القرآني لم يكتفِ بالذهاب إلى أنَّ المنحرف لو أنَّ له ما في الأرض جميعاً لافتدىٰ به، بل أضاف إلى ذلك عبارة (و مثله معه)، أي لو أن للمنحرف ما في الدنيا ـ نفسه ـ لافتدىٰ به من سوء العذاب.

و السؤال هو مكرراً : ما هي الأهمّية الفنّية لمثل هذه الافتراضات؟ إنّك تلاحظ أوّلاً أنَّ النصّ القرآني الكريم لم يكتف بالقول (و لو أنَّ ما في الأرض) بل أضاف إلى ذلك عبارة (جميعاً)، و العبارة الأخيرة – كما نعرف ذلك في معايير البلاغة القديمة – تُعدَّ عنصراً (توكيدياً)، و إلّا فإنَّ ما في الأرض كافٍ لانصراف الذهن إلى جميع ما فيها، لكن العبارة المذكورة (جميعاً) بما أنّها تفيد التوكيد، حينئذٍ فإنَّ استخدامها (من الزاوية النفسية) يحمل المتلقّي على الاقتناع بأنَّ كلّ ما في الأرض دون استثناء، و دون أي تحفّظ، لو افتدى به لما نفع المنحرف.

و الآن إذا كانت عبارة (جميعاً) أفادت التوكيد، حينئذٍ فإنَّ إردافها بعبارة (و مثله معه) سيفيد مزيداً من التوكيد، دون أدنىٰ شك.

طبيعياً، أنّ عنصر (المبالغة الفنّية) من الممكن أن يعتمد عدداً مضاعفاً للشيء – كما هو ملاحظ في عدد السبعة أو السبعين أو المائة أو الألف ـ حينئذٍ نجد أن النصّ القرآني الكريم يستخدم أمثلة هذا العدد المضاعف، مثل ذهابه إلى أنّ النبيّ ﷺ لو استغفر سبعين مرّة للمنحرفين فلن يغفر اللّه تعالى لهم مثلاً.

لكنّنا نجد هنا – في الصورة التي نحدّثك عنها – قد اكتفى بعبارة (و مثله معه)، أي لم يستخدم عدداً كبيراً كالسبعة أو السبعين أو المائة أو الألف، بل استخدم عدداً واحداً فحسب، و حينئذٍ لابدّ أن ينطوي مثل هذا الاستخدام على سرّ فنيّ، هو أنّ ما في الأرض لكثيرٌ، و الإنسان مهما بلغت مالكيته فلن تصل إلى ذرّة من ثروات الأرض جميعاً، و في مثل هذه الحالة لا ضرورة لافتراضات العدد الكبير، بل إنَّ مضاعفة العدد كافٍ بتحقيق

عنصر المبالغة الفنّية، و هذا ما توفّر عليه النصّ، كما لحظناه.

يبقىٰ أن نشير إلى السؤال الثالث الذي طرحناه في هذا السياق، و هو ما هو الفارق بين هذه الصورة الفرضية و بين الأشكال الصورية الأخرىٰ التي كان من الممكن أن يستخدمها النصّ لتوضيح الحقيقة الذاهبة إلى أنّ المجرمين لا سبيل إلى نجاتهم من سوء العذاب يوم القيامة.

و نجيبك على هذا السؤال فنقول: بما أنَّ الصورة الفرضية التي تستخدم الأداة (لو) – و هي أداة امتناعية كما هو واضح – تعني: عدم حصول الشيء واقعياً، أي: عدم إمكان أن يمتلك الشخص ما في الأرض جميعاً، و عدم امكان امتلاكه – بطريق أولىٰ – مثله معه، ثمَّ عدم إمكان أن يفتدى بذلك من سوء العذاب، أنَّ كلّ هذه المستويات، من عدم الإمكان، تتناسب تماماً مع طبيعة سوء العذاب الذي ينتظر المنحرفين.

بكلمة بديلة: إنَّ عدم إمكان أن يتخلّص المنحرف من عذاب اللّه تعالى يوم القيامة، يتطلّب صورة تقوم على عدم إمكان حصول الشيء أيضاً، و هذا لا يتحقّق إلّا في نمط خاصٍّ من التركيب الصوري، ألا و هو «الصورة الفرضية» التي تفترض إمكانية حصول الشيء دون أن يحصل بالفعل، لأنَّ الافتراض – كما نعرف جميعاً – يعني أنّك تقدّم مثالاً لا واقعية له، كما لو افترضت أنّك غير موجود مثلاً، فمثل هذا الافتراض لا حقيقة له.

و حينئذٍ فإنَّ الصورة الفرضية التي تعني عدم حصول الشيء في الواقع، تظلّ هي الصورة المتناسبة مع طبيعة الموقف في اليوم الآخر، أي: عدم إمكان الخلاص من سوء العذاب بالنسبة الى المنحرفين، فكما أنّ امتلاك الإنسان لما في الأرض جميعاً غير ممكن، و كما أنَّ افتداءه بذلك غير ممكن، كذلك، فإنَّ نجاة المنحرف من سوء العذاب غير ممكن.

طبيعياً، أنَّ عدم الإمكان هنا خاصّ بالمجرمين – أي الكفّار – و أمّا بالنسبة إلى العصاة فالأمر يختلف تماماً، حيث إنَّ عطاء اللّه تعالى و رحمته لا حدود لهما بالنسبة إليهم، كما هو واضح، و لكن بالنسبة إلى الكفّار، فإنَّ الصورة الفرضية المذكورة صريحة في ذهابها إلى حتمية العذاب الذي ينتظرهم.

و المهمّ بعد ذلك أنْ نكرر الإشارة إلى تناسب الصورة الفرضية المذكورة مع طبيعة

الموقف الذي يواجهه الكفّار في اليوم الآخر، ممّا يجعلنا نتحسّس أهمّية هذه الصـورة الفنّية التي تبدو و كأنها بسيطة، و لكنّها -كما لحظنا- تحتشد بخصائص فنيةٍ مذهلة، من حيث مسوغاتها و دلالاتها و تجانسها مع هذه الدلالات بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿له مقاليد السماوات و الأرض و الذين كفروا بآيات الله أولئك هم الخاسرون﴾[١]

الصورة التي تواجهك في الآية الكريمة، هي الاستعارة القائلة : له مقاليد السماوات و الأرض، و المقاليد هي المفاتيح، و هذا يعني أنّ الاستعارة تقول : إنّ للّه تعالى مفاتيح السماوات و الأرض. و السؤال هو : ما هي الخصائص الفنّية لهذه الاستعارة المألوفة في أذهاننا؟

إنّ التأمّل بدقّة في هذه الصورة تنقلنا إلى حقائق فنّية متنوعة، لعلّ أشدّها تساؤلاً هي علاقة المفاتيح بالسماوات و الأرض من حيث العطاءات الإلٰهية.

النصوص المفسّرة يذهب بعضها إلى أنَّ المقصود من ذلك هو مفاتيح الرزق، ويذهب بعضٌ منها إلى أنَّ المقصود من ذلك هو الرحمة.

و نحن إذا ما تأمّلنا سياقَ الصورة نجد أنّها قد أردفت بعبارة «و الذين كفروا بآيات اللّه أولئك هم الخاسرون، فبقرينة الخسران يمكننا أنْ نستخلص دلالة الصورة، أي : من الممكن أن نستخلص دلالتين متقابلتين هما «الخسران»، حيث ختمت الآية الكـريمة بهذه الدلالة، أي الخسران، و حيث يمكننا أنْ نستخلص ما يقابلها و هو «الربح».

و هذا يعني : أنَّ المفاتيح هي استعارة لما فيه الربح و الخسران، و من ثمّ يتّضح بجلاءٍ بأنّ المقصود من المفاتيح أو المقاليد هو ما يفضي إلى الربح أو الخسارة، و بذلك يتّضح أيضاً بأنّ المقصود من الاستعارة هو مطلق العطاء أو العكس، في حالة الكفران بمبادىء اللّه، دون أن يتحدّد معنىً خاصّ بالرزق المادّي أو الرحمة فحسب.

١ـ الزمر / ٦٣.

بكلمة جديدة : إنّ له تعالى مفاتيح الكون يهب أو يمنع ما يشاء أو من يشاء، لكنّ نمط الاستعارة لا يصرّح بهذا، بقدر ما يجعلنا نستخلص الدلالات المذكورة، و هذا يعني أنّ الصورة قد اعتمدت الاقتصاد اللغوي في التعبير، بحيث رسمت جانباً من الموضوع، وتركت الجانب الآخر لنا - نحن المتلقّين - لنستكشفه بأنفسنا.

و السؤال من جديد هو : كيف تمّت هذه الصياغة؟

إنّ المتلقّي ليتوقّع مثلاً أنْ تقول الصورة له : إنّ مقاليد السماوات و الأرض بيد اللّه تعالى، و إنّه يفتح بها خزائن عطائه، فيهب منها ما يشاء، و يمنع ذلك ما يشاء لمن يشاء.

هذه التفصيلات لا وجود لها في الصورة الاستعارية المذكورة، إلّا أنّها ترشح بذلك، و المهم هو أنْ نوضّح السرّ الفنّي في الصياغة، المشار إليها.

لنتأمّل من جديد، إنَّ الصورة تقول (له مقاليد السماوات و الأرض)، و مجرّد وجود المفتاح لا يكشف عن الهبة أو المنع، فلو قال لك شخص مثلاً بأنّ لديه مفتاح الدور، حينئذٍ نستخلص مالكيته للدور فحسب، لكن في الآن ذاته، تستخلص دلالاتٍ أخرىٰ هي : بمقدوره أن يفتح هذه الدار و يهبها لهذه الشخصية أو تلك. و الأمر كذلك بالنسبة إلى مفاتيح السماوات و الأرض، حيث يمكنك أن تستخلص من ذلك بأنّه تعالى يهب منها لمن يشاء أو العكس.

أيضاً : ثمّة سؤال آخر : إذا كان المقصود هو العطاء فحسب، فلماذا ذكر السماوات والأرض، مع أنّ الذهن ينصرف إلى الأرض عادةً بصفتها مصدراً للثروات؟

طبيعياً : السماء أيضاً هي مصدر للثروات كالطاقة الشمسية و نحوها، لكن : لماذا ذكر كلّ السماوات و لم يكتف بالسماء الدنيا كما هو وارد في آيات قرآنية أُخرى؟

إنّ أمثلة هذا التساؤل تجرّنا إلى إجابات متنوعة، في مقدّمتها أنّ الهدف هو مزدوج في واقع الأمر، أي : إنَّ النصّ في نفس الوقت الذي يستهدف من خلاله أن يشير إلى عطاء اللّه تعالى، يستهدف الإشارة إلى ملكيّته تعالى أيضاً، و هذا هو قمّة الإثارة الفنّية.

و يمكنك ملاحظة ذلك من خلال ذكره للسماوات و الأرض من جانب، من خلال استخدامه استعارة (المقاليد) من جانب آخر، فلو اكتفىٰ النصّ مثلاً بالقول بأنّ اللّه تعالى

له ملك السماوات و الأرض، كما ورد في آيات أُخرى، لاستخلصنا من ذلك مجرّد الملكيّة له تعالى. و لو اكتفىٰ النصّ القرآني مثلاً بالقول بأنّ له خزائن الأرض، لاستخلصنا من ذلك ظاهرة عطائه تعالى، و لكنّه - أي النصّ - قد استخدم المقاليد و السماوات والأرض ليشير بذلك إلى ما ذكرناه من العطاء و الملكيّة في آنٍ واحد.

و مع ذلك يُثار السؤال الآتي : إذا كان المقصود من الاستعارة المذكورة هو العطاء والملكية، فلماذا لم يتمّ استخدام تعبيرٍ آخر هو (خزائن السماوات و الأرض) بدلاً من (مقاليد السماوات و الأرض) كما هو ملاحظ في نصوص قرآنية اخرى؟

هذا ما يتطلّب شيئاً من التفصيل.

ثمّة فارق - بطبيعة الحال - بين المقاليد و الخزائن، فلو قال لك شخص : إنّ لديه خزينةً مثلاً، حينئذٍ فإنّ هذا التعبير لا تستكشف منه كلّاً من الملكية و العطاء، بل الملكيّة فحسب، فالخزائن هي الملك.

و أمّا المقاليد فهي مفاتيح للخزائن، و مع وجود هذا الفارق، يمكنك أن تستخلص جملة نتائج، منها أنّ استخدام كلٍّ منهما يفرضه السياق الخاصّ، حيث أنّ النصوص القرآنية تتحدّث حيناً عن مجرّد الملك، لتشير بذلك إلى هيمنة اللّه تعالى على الكون بنحوٍ مطلق، و تشير حيناً إلى العطاء، و تشير إلى الملك و العطاء حيناً ثالثاً.

و المهمّ أنّ السياق الذي ترد فيه هذه الاستعارة أو تلك، يحدّد الدلالة المقصودة.

و هنا في الاستعارة التي نحدّثك عنها، حيث أمكنك أنْ تلحظ بأنّها وردت في سياق الإشارة إلى الخسران (و الذين كفروا بآيات اللّه هم الخاسرون)، يتعيّن علينا أن نستخلص -كما سبقت الإشارة - بأنّ (المقاليد) هي استعارة لكلٍّ من الملكية و العطاء.

بيد أنَّ السؤال هو : ليس دلالتها على هذين المعنيين فحسب، بل للفارقية بين المقاليد و الخزائن، حيث نستهدف من الإشارة إلى هذا الجانب، تبيين العناصر الايحائية لكلٍّ من هاتين الاستعارتين، فيما قلنا بأنّ السياق من جانب سيحدّد لنا ما إذا كان المقصود من الخزائن هو الإشارة إلى الملك فحسب أو إليه و إلى العطاء، أو حتّى العطاء وحده.

فعندما يلوّح لك شخص مثلاً بوجودِ خزائن لديه، فإنّك تستنتج بأنَّ العطاء هو المقصود من ذلك في حالةِ إدراكك لنمط الموقف أو الحركة التي تصدر عن الشخص المذكور، فقد يرد هذا التلويح في سياق الحاجة التي تعرضها على هذا الشخص، فيكون جوابه بوجود خزائن لديه، مؤشراً إلى استعداده في العطاء. لكن بالنسبة إلى (المقاليد) فإنّ الأمر لمختلف، حيث ينصرف ذهنك مباشرة إلى العطاء، لأنّه لا معنىً للحديث عن المفاتيح إذا كان الهدف هو الملك فحسب، إلّا عبر ورودها في سياق خاصّ هو الإدارة الكونية مثلاً، أي أنّ مقاليد إدارة الكون بيده تعالى.

أخيراً، ينبغي لفت نظرك إلى مدىٰ السعة الدلالية التي ترشح بها هذه الاستعارة (مقاليد السماوات و الأرض)، فالعطاء الذي تمّت الإشارة إليه، فضلاً عن اقترانه بالملكية، لا يتحدّد هنا في مجرّد أنّه تعالى يهب ما يشاء من العطاء الدنيوي أو الأُخروي أو كليهما، أو يمنع ذلك، بل يتجاوزه إلى مطلق الممارسات التي تصدر عن الإنسان، من حيث اقترانها بإشاءة اللّه تعالى أو عدم ذلك.

فقد يُخيّل للإنسان مثلاً بأنّه من خلال الجهد الشخصي الذي يبذله في عمله الاقتصادي يستطيع أن يحصل على نتائجه، كما خُيّل لقارون مثلاً حينما زعم بأنّ ما تملّكه إنّما هو على علم منه، في حين أنّ ملكية الأرض (و السماوات) مقاليدها بيد اللّه تعالى.

و حينئذٍ تكون هذه الاستعارة - في سعة دلالاتها - تعلمنا بأنّ كلّ شيء، سواء كان ذا طوابع مادّية أم معنوية، بيد اللّه تعالى، و أنَّ مفاتيح إدارتها أو تحقّقها بيده تعالى، يستوي في ذلك أنْ يكون هذا الشيء ظاهرة إبداعية كونية، كالشمس أو الماء أو النبت مثلاً، أم يكون هذا الشيء جهداً اقتصادياً يصدر عن الشخص، أم يكون هذا الشيء جهداً فكرياً، أم يكون ظاهرة معنوية... إلخ.

إذن: الاستعارة تظلّ حافلةً بكلّ ما نتصوره من الدلالات المتنوعة.

قال تعالى: ﴿و ما قدروا اللّه حقَّ قدره و الأرضُ جميعاً قَبْضتُه يومَ القيامة

والسماواتُ مطويّاتٌ بيمينه سبحانه و تعالى عمّا يشركون﴾ [١].

نواجه هنا صورتين يمكننا أن نُعدّهما (رمزيتين)، كما يمكننا أن نعدّهما (استعاريتين)، و يمكننا أيضاً أن نُعدّهما (تمثيليتين). إنّ الصورتين هما قوله تعالى (والأرض جميعاً قبضته، يوم القيامة) و قوله تعالى (و السماوات مطويات بيمينه).

و لعلّك تتساءل: ما هو السرّ في إمكانية أن تكون هاتان الصورتان خاضعتين لأكثر من تركيب؟ إنّ أيَّةَ صورة إمّا أن تكون رمزاً أو تمثيلاً أو استعارة، أمّا أنْ تنتسب لأكثر من تركيب، أو تتردّد بين أحد هذه الأنواع، فأمرٌ يثير التساؤلات دون أدنى شكٍّ؟

الواقع: أنَّ الصورة الفنّية عندما تحتشد بدلالات متنوعةٍ، أو تتغلغل إلى باطن الشيء، أو تتناول ظاهرة لها خصوصيتها، كما هو الأمر بالنسبة إلى هيمنة اللّه تعالى على جميع الكون، عندئذٍ نتوقّع أمثلة هذه الصياغة الصورية المقرونة بالسمات التي ألمحنا إليها.

إنّ الآية الكريمة - كما تلحظ - تتحدّث عن يوم القيامة، و عن هيمنته تعالى على هذا اليوم، إنّها تتحدّث عن الأرض و السماوات و علاقتهما باللّه تعالى من حيث الهيمنة عليهما في اليوم الآخر.

طبيعياً، الهيمنة على الأرض و السماوات لا تخصّ اليوم الآخر فحسب، بل هي متجسّدة بنحو مطلق، إلّا أنَّ النصّ القرآني الكريم يستهدف - في سياق هذه الآية الكريمة - أنْ يحدّثنا عن اليوم الآخر، أو بكلمة بديلة: يستهدف أنْ يؤكّد حقيقة خاصّة باليوم الآخر، حتّى يحمل المشكّك بهذا اليوم أو الغافل عن الحساب على الالتفات لهذا الجانب.

يدلّنا على ذلك، أنَّ الآية الكريمة قد استهلت بقوله تعالى «و ما قدروا اللّه حقّ قدره»، أي: لم ينتبه هؤلاء المشركون أو المشككون أو الغافلون، على عظمة اللّه و هيمنته على الكون، مع أنّ الأرض و السماوات - في اليوم الآخر - بيده تعالى، فيكون التأكيد

١ـ الزمر / ٦٧.

على قضيّة اليوم الآخر هنا مجرّد تذكير بهذا اليوم، و هو أسلوبٌ له فاعلية أو إثارة وإمتاعه الفنّي دون أدنىٰ شكٍّ، لأنّ النصّ - بمثل هذا الأسلوب - يحقّق أكثر من إثارة فنّية.

فهو يتداعىٰ بذهن المتلقّي المنحرف إلى هيمنة اللّه تعالى على جميع الكون، أيّ أنّه بطريق غير مباشر يجعل المتلقّي متداعياً بذهنه إلى هيمنة اللّه تعالى بنحوها المطلق، حيث إنّ تذكيره باليوم الآخر يحمله على التفكير بمطلق الهيمنة.

و الأهمّ من ذلك أنّ تركيزه على اليوم الآخر يجعل المنحرف مهتمّاً بما ينتظره من الحساب في اليوم الذي يشكّك فيه، بحيث يكون تذكيره بهذا اليوم - من حيث الهيمنة على الأرض و السماوات - أسلوباً لحمل المنحرف على إعادة حساباته و مراجعة مواقفه المشككة حيال هذا اليوم أو حيال سلوكه المنحرف بنحوٍ عام.

المهمّ - بعد ذلك - أنْ نتّجه إلى تحليل الصور التي استخدمها النصّ القرآني الكريم بالنسبة إلى هيمنته تعالى على الأرض و السماوات في السياقات التي أوضحناها.

إنَّ الصورة الأولى (و الأرض - جميعاً - قبضته يوم القيامة) هي صورة (تمثيلية) في الواقع، لأنّ التمثيل - كما كرّرنا - هو إحداث علاقة بين شيئين على نحو يكون أحدهما تجسيداً أو تعريفاً لطرفه الآخر، إنّك ترىٰ أنّ الصورة تقول: الأرض هي قبضته تعالى، أيْ أنّها تجسّد الأرض، في صورة كونها قبضته.

أمّا كيفية تجسيد ذلك، فأمرٌ يقتادنا إلى أن نحدّثك عن الصورة التمثيلية في تنوّع مستوياتها، و منها ارتكانها إلى نمط رمزي أو استعاري بالنسبة إلى عبارتها التي تتضمّن معاني استعارية أو رمزية.

و لك أن تتساءل من جديد: إذا كانت الصورة تمثيلية، فكيف تصبح (استعارية) أو (رمزية) في الوقت ذاته؟

و نجيبك قائلين: إنّ الصورة المذكورة (تمثيلية) من حيث تركيبتها، و تتضمّن رمزاً أو استعارة من حيث الدلالة لمفرداتها. فالأرض (متمثّلة) في كونها (قبضة)، و هذا هو التمثيل. و لكن (القبضة) تتضمّن دلالة (رمزية) أو (استعارية)، و بهذا تكون العبارة

المركّبة (الأرض : قبضته) صورة تمثيلية، و تكون العبارة المفردة (قبضته) صورة رمزية أو استعارية. لكن : نتساءل من جديد: لماذا هذا التردّد بين الاستعارة و الرمز، فالعبارة المذكورة (قبضته) إمّا أنْ نعدّها رمزاً و إمّا أن نعدّها استعارة؟

و لكن نجيبك على هذا السؤال، يحسن بنا أنْ نحلّل بشـيء مـن الوضـوح دلالة الصورة أو العبارة المذكورة (قبضته)، القبضة هي : ما يقبض عليه بجميع الكفّ، و هـذا يعني أنّ الأرض هي في قبضته بحيث أنّها تكون تحت تصرّفه تعالى، يستطيع أن يفعل بها ما يشاء، و بهذا تكون القبضة إمّا استعارة لقدرته تعالى أو رمزاً.

أمّا كونها استعارة، فلأنَّ الاستعارة هي : إعارة شيءٍ لشيء آخر، إنّها إعارة صـفة الكفّ لصفـة هي قدرته تعالى.

و أمّا أنّ هذه الصورة (رمز)، فلأنَّ الرمز هو إشارة شيء لشيء آخر، فكما أنَّ النور مثلاً هو إشارة إلى الإيمان، و الظلام إشارة إلى الكفر، كذلك «القبضة» إنّها إشارة إلى قدرته تعالى.

إذن : اتّضح لنا كيف أنّ قوله تعالى (و الأرض : قبضته) هو، من حيث التركيبة العامة للصورة، صورة تمثيلية لأنّها بمثابة القول بأنّ الأرض هي بقبضة اللّه تـعالى، فـتكون تمثيلاً، كما أنّها، من حيث التحليل لأجزاء هذا المركب، تتكونِ من رمز و استعارة هو عبارة (قبضته).

يبقىٰ أنْ نوضّح أهمّية مثل هذا التركيب الصوريّ الذي يقوم على العنصر (التمثيلي)، من حيث التركيب العام، و يقوم على العنصر الرمزي أو الاستعاري، من حيث الأجـزاء المركبة، فنقول : إنّ اللّه يستهدف لفت النظر إلى التعريف بقدرته تعالى، و التـمثيل هـو العنصر الصوري الذي يضطلع بمهمّة التعريف. و بما أنّ قدرته لا حدود لها، حينئذٍ فـإنّ الارتكان إلى صورة موضّحة لسعة تلكم الهيمنة، يفرض ضرورته.

و كلّنا يعرف بأنّ (الرمز) هو إشارة شيء محدود لشيء غير محدود، حسب ما يعرّفه كلّ المعنيين بشؤون الفن، و حينئذٍ فإنّ الارتكان إلى (الرمز) يفرض ضرورته أيضاً.

و أمّا بالنسبة إلى الاستعارة، فبما أنّ التعبير عن شيء بشيء آخر لا يتمّ إلّا من خلال

إعارة الصفة التي تطبع الشيء، و هو : الكف، للتعبير عن شيء آخر هو الهيمنة التي يتّصف بها تعالى.

إذن : من حيث المسوّغات الفنّية، جاءت هذه الصورة الممتعة، مزدحمة بخصائص متنوعة، بحيث إنّها اعتمدت ثلاثة أشكال من الصورة هي : التمثيل، الاستعارة، الرمز.

و بهذا تكون الصورة، المشار إليها، متجانسة في طبيعتها العميقة مع طبيعة الهيمنة التي يتّصف بها تعالى.

أخيراً، ينبغي ألّا تفصل هذه الصورة عن الصورة الأُخرىٰ المكمّلة لها، و هي قوله تعالى (و السماوات مطوياتٌ بيمينه) حيث أنّ الصورتين صيغتا على هذا النحو (والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة و السماوات مطويات بيمينه).

و السؤال هو : مادام النصّ في صدد تبيين هيمنة اللّه تعالى، فلماذا جاءت الصورة المرتبطة بالأرض تعتمد عبارة (الأرض : قبضته)، بينما جاءت الصورة المرتبطة بالسماوات تعتمد عبارة (و السماوات مطويات بيمينه)؟ لماذا نجد هذا الفارق بين صورتي السماوات و الأرض، مع أنّهما، أي السماوات و الأرض، خاضعتان لهيمنةٍ واحدة؟ هذا ما يتطلّب شيئاً من التفصيل.

ما هو السرّ الفنّي الكامن وراء هاتين الصورتين اللتين تتحدّث أولاهما عن الأرض و هيمنته تعالى عليها، حيث رمز لها بالقبضة، و تتحدّث الأُخرىٰ عن السماوات و ترمز بأنّها مطويات بيمينه؟

لكن قبل أن نجيبك على هذا السؤال، ينبغي أنْ نحلّل هذه الصورة الفنّية (والسماوات مطويات بيمينه)، و هذا ما نبدأ به الآن .

إنّ هذه الصورة تنتسب إلى (الرمز)، كما تنتسب إلى (الاستعارة).

أمّا كونها (استعارة) فلأنّها تستعير صفة شيء لشيء آخر، تستعير صفة اليد (اليمين و طيّها) لشيء آخر هو هيمنته تعالى.

أمّا كونها (رمزاً) فلأنّ (اليمين) و عملية (الطيّ) هما إشارة شيء إلىٰ شيء آخر، و هو مهمّة الرمز، إشارة اليد و طيّها إلى هيمنته تعالى.

و المهمّ هو : أن نوضّح مستويات الدلالة التي ترشح بها هذه الصورة (الرمزية) أو (الاستعارية) فنقول : إنَّ صورة (السماوات مطويات بيمينه) تُعدّ واحدةً من الصور الممتعة في القرآن الكريم. فالسماوات، رغم كونها غير خاضعة لتقديراتنا الحسّية ، من حيث حجومها و مدياتها و حدودها، إلّا أنّها تتميز عن الأرض بكونها أشدّ خلقاً، بخاصّة في ارتفاعها و قيامها بغير عمد نراه، ممّا يعني أنَّ تفاوتها عن الأرض يتطلّب تفاوتاً في صياغة الصورة الفنّية أيضاً.

لا شكَّ أنَّ خضوعهما لهيمنته تعالى يتطلب تجانساً في صياغة مفردات الصورة، وهذا ما نلحظه في صورتي (الأرض : قبضته) و (السماوات مطويات بيمينه)، حيث جاءت الصورتان متجانستين في اعتمادهما على رمز خاصّ هو (اليد)، كلّ ما في الأمر أنَّ الهيمنة على الأرض جاءت مختصّة بإحدىٰ حالات مظاهر اليد، و هي (القبضة)، والهيمنة جاءت – بالنسبة إلى السماوات – خاصّة بحالة أُخرىٰ من مظاهر اليد و هي (يمينها).

و حينئذٍ، نجد تفاوتاً و تجانساً في الصورتين في آنٍ واحد، التجانس هو اختصاص حركة (اليد) بالنسبة إلى رمز الهيمنة. و التفاوت هو اختلاف الحالات التي تصدر عن حركة اليد.

بيد أنّ التساؤل يتكرّر من جديد : ما هيٰ الأسرار الفنّية لكلٍّ من هذين الاختلافين في حركة اليد و انعكاساتها الرمزية على الصورتين المذكورتين؟

(اليمين) – بالقياس إلى اليد اليسرىٰ البشرية بطبيعة الحال – هي العضو الفعّال في الحركة، حيث أنَّ حمل الأشياء و صناعتها أو تحطيمها... إلخ يعتمد يمين اليد، و حينئذٍ فإنّ جعلها (رمزاً) للهيمنة على السماوات يتناسب بوضوح مع الفعالية التي تطبع حركة اليد اليمنىٰ.

و هذا بالنسبة إلى الشطر الأوّل من الصورة.

و أمّا بالنسبة إلى شطرها الآخر، و نعني به عبارة (مطويات)، فيمكنك أنْ تتبيّن رمزها إذا أخذت بنظر الاعتبار أنَّ الصورة تتحدّث عن يوم القيامة، و أنَّ السماوات

معرّضة - كما هو الأمر بالنسبة الى الأرض - إلى التلاشي، و أنَّ عملية التلاشي هنا يُنظر إليها في سياق هيمنته تعالى علىٰ الكون، و ليس في سياق التحدّث عن تلاشي الكون يوم القيامة فحسب، بل التلاشي المقرون بهيمنته تعالى.

و لذلك لم تُصغ الصورة هنا مماثلة للصور الأُخرى التي تتحدّث عن فناء السماوات، مثل قوله تعالى (فكانت وردة كالدهان)، أيْ لم تتحدّث عن نمط الفناء ومستوياته، بل تتحدّث عن مجرّد قدرته تعالى على إفناء السماوات مقرونة بما يترتّب على ذلك من النتائج التي تنتظر مصائر المنحرفين أو المشركين... إلخ.

و إذا كان هذا الأمر كذلك، حينئذٍ فإنَّ عبارة (مطويات)، أو الصورة العامّة (مطويات بيمينه) سوف تتناول مستوىٰ هيمنته تعالى على السماوات مقرونة بتخويف المنحرفين من المصائر التي تنتظرهم يوم القيامة. هذه الدلالة، تظلّ متجانسة - كما سنرىٰ - مع صورة (مطويات بيمينه)، كيف ذلك؟

عندما نقول : إنَّ الشخص قد طوىٰ هذا الشيء بيمينه مثلاً، فهذا يعني أنّه قبض عليه ولواه و أخفاه أو حطمه و عطّله عن جميع فاعلياته أو مظاهره... إلخ.

و من الواضح، أنَّ ما يُطوىٰ عادةً يتّسم بحجم محدود يتناسب مع القدرة المحدودة للشخص.

و الآن إذا نقلنا هذه الحقيقة إلى قدرته تعالى بالنسبة إلى الكون - و منه السماوات - و تأمّلنا الصورة (الرمزية) التي استخدمها النصّ القرآني الكريم في قوله تعالى (والسماوات مطويات بيمينه)، وجدنا أنَّ السماوات هي أشدّ المظاهر الكونية خلقاً من حيث السعة و غيرها.

و كذلك عندما يستخدم للهيمنة عليها رمز (مطويات بيمينه)، حينئذٍ فإنَّ عملية (الطيّ) لها يعني أنَّ قدرته تعالى لا حدود لها، بحيث يجعل تلاشي السماوات بمثابة من يمسك على الشيء فيطويه بيمينه.

و لك أنْ تتصوّر هنا ليس سماءً و إنّما مجموعة سماواتٍ، لا حدودَ لسعتها وامتداداتها و حجومها و محتوياتها، لك أن تتصوّر كيفية أنْ تكون هذه السماوات

(مطويات) بيمينه. إنّها من السهولة بالنسبة إلى اللّه تعالى بحيث تُشبه من يحاول أنْ يطوي شيئاً في متناول يده.

إذن: عملية (الطيّ)، بما أنّها في تجاربنا البشرية، تقترن بالسيطرة على شيء محدود يتناسب و القدرة المحدودة للبشر، حينئذٍ فإنَّ نقلها إلى قدرة اللّه تعالى بالنسبة إلى سعة السماوات، تظلّ متجانسة تماماً مع ما يستهدفه النصّ من الإشارة إلى قدرة اللّه غير المحدودة و سيطرته على أكبر ما نتصوّره من مظاهر الكون.

بقي أن نشير إلى ما كرّرناه من أنَّ الفارقية بين عملية (الطي) للسماوات و بين عملية (القبضة) للأرض، تتّضح تماماً إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار كلّاً من طبيعة تصوراتنا للأرض و السماوات، حيث قلنا في حينه: إنَّ الأرض – من حيث السيطرة عليها – قد رمز لها النصّ القرآني الكريم بعبارة (قبضة)، و القبضة هي ما يقبض عليه بجميع الكفّ، بينا رمز للسيطرة على السماوات بعبارة (مطويات بيمينه)، و أنَّ الفارق بين (القبض) للشيء و بين (الطيّ) له، يتبلور أمامنا الآن بوضوح حينما تقارن بين الأرض و السماوات في طبيعة خلقهما، حيث نجد أنَّ الأرض – و هي محدودة حجماً بالنسبة إلى تصوراتنا الذهنيّة عن سعة المساواة – تتناسب مع رمز (القبضة)، و أنَّ السماوات تتناسب مع رمز (مطويات بيمينه).

يضاف إلى ذلك، أنَّ الموقع الجغرافي لكلٍّ من الأرض و السماوات، يفرض ضرورته الفنّية في صياغة الرمزين المذكورين، حيث إنَّ (القبض) لما هو أدنى ـ أي الأرض ـ يتجانس مع حركة المسك بجميع الكف للشيء، و أنّ (الطيّ) لما هو أعلى (أي السماوات) يتجانس مع حركة اليمين أو اليد اليمنىٰ، بالنحو الذي أوضحناه.

أخيراً، ينبغي لفت النظر إلى العبارة التي ختمت بها الصورتان الرمزيتان «سبحانه و تعالى عمّا يشركون»، حيث نستخلص من هذه العبارة دلالة جديدة هي، أنّ النصّ يركز على سلوك المشركين و أنّه يستهدف لفت النظر إلى أنَّ ما يجعله المنحرفون من الشركاء للّه تعالى لا يملكون هذه القدرة التي تقبض على الأرض و تطوي السماوات، و هذا الاستخلاص للدلالة الجديدة، يضيف إلى السمات الفنّية التي أوضحناها، بُعداً آخر من جمالية الصورتين الرمزيتين، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة فصّلت

قال تعالى: ﴿و قالوا قلوبنا في أكنّةٍ ممّا تدعونا إليه و في آذاننا وَقْرٌ و من بينا وبينك حجاب فاعمل إنّنا عاملون﴾[1].

النصّ المتقدّم يتضمّن جملة صور هي الأكنّة و الوقر و الحجاب، الأكنّة تتّصل بالقلب، و الوقر يتّصل بالأُذن، و الحجاب يتّصل بالبصر.

و ممّا لا شكّ فيه، أنّ نصوصاً قرآنية متنوعة تحدّثت عن المنحرفين و وصمتهم بالعمىٰ و الصمّ و البكم، و تحدّثت عن الختم و الغطاء والحجاب و نحوها من السمات السلبية لهم، إلّا أنّ لكلّ نصٍّ سياقه الخاصّ، و من ثمّ له عنصره الصوري الخاصّ أيضاً، هنا في النصّ الذي نواجهه، نجد أنّ القلوب قد رسمها النصّ، و هي في أغطية، و هي تتماثل مع عملية (الختم) التي رسمها في نصوص أُخرىٰ، من حيث كونها قلوباً لا تفقه رسالة الإسلام، إلّا أنّ الفارق هو أنّ الختم مثلاً إنّما يتشكّل وفق هيئة تختلف عن هيئة الأغطية، كما أنّ الختم يضعه اللّه تعالى على أفئدتهم، و أمّا الأغطية فإنّما يضعونها هم على قلوبهم فيما لا يمكن أن يختموا هم قلوبهم، و هذا الجانب الأخير (وضع الأكنّة) قد رسمه النصّ – كما هو واضح – خلال عنصر الحوار الذي أجراه على ألسنتهم، بصفة أنّ الإقرار أشدّ فاعليةً و إقناعاً من الرسم الخارجي لهم حيث تفرضه سياقات أُخر، و لذلك لم يرسمهم النصّ مختومي الأفئدة، بل رسمهم و هم يضعون الأغطية على قلوبهم، و هو ما يتّسق ومهمّة الحوار، مقابل الختم الذي يتساوق مع مهمّة السرد.

١ـ فصّلت / ٥.

و من الواضح أنّ المنحرف حينما يتطوّع و يضع غطاءً على قلبه حيال الحقيقة التي يدعوه النبيّ ﷺ إليها، فهذا يكشف عن درجةٍ كبيرة من السلوك المعاند، مثلما يكشف عن مدىٰ الالتواء و العقد التي تغلّفه، بحيث أنّه لا يكتفي بعملية الرفض لمبادىء اللّه تعالى، بل يصرّح بأنّه يضع غطاءً على قلبه حتّى لا تنفذ إليه الحقيقة. ترىٰ هل ثمّة نزعة مرضية أشدّ درجة من هذا النمط؟

و الأمر كذلك حينما يسلك نمطاً آخر من السلوك المغرق في المرض، ألا و هو تصريحه بأنّه في أُذنه وقراً، أي ثقلاً ممّا يدعوه النبيّ ﷺ إليه.

و من الواضح أيضاً أنَّ المنحرف لو اكتفىٰ بالغطاء على قلبه لكانت درجة مرضه وعقده بالغة المدىٰ، فإذا أضاف إلى ذلك سلوكاً آخر ـ و هو التصريح بثقل الأُذن عن الاستماع إلى الحقيقة ـ بلغت درجة مرضه مدى أبعد.

إلّا أنّ الأمر لم يقف عند هذا الحدّ، بل أضاف المنحرف سلوكاً إلى ذلك يبلغ قمّة الانحراف، ألا و هو وضع الحجاب أو الحاجز بينه و بين رؤية النبيّ ﷺ، و سواء كان المقصود هو مجرّد الرمز أو كان حقيقةً، كما تذكر بعض النصوص المفسّرة من أنَّ أحدهم كان يضع ثوبه على وجهه، تعبيراً عن الفاصل بينهما، فإنَّ النزعة المرضية البالغة أشدّها هي السمة للمنحرفين، و ممّا يعزّز هذا الاتجاه التفسيري أنّ النصّ القرآني الكريم وصف أقوامَ نوحٍ عليه السلام بأنّهم كانوا يضعون ثيابهم على وجوههم حتّى لا ينظروا إليه، تعبيراً عن رفضهم الشاذّ لرسالة السماء.

المهم، أنّ وحدة السلوك المرضي لدىٰ المنحرفين، سواء كانوا من الأقوام الباغية أم من المعاصرين لرسالة الإسلام، تزيد قناعة المتلقّي بالحقيقة الذاهبة إلى أنّ الرافضين لمبادىء السماء يعانون أزماتٍ نفسيةً حادّةً للدرجة التي لحظناها في الصور الرمزية والاستعارية التي رسمها النصّ القرآني الكريم.

قال تعالى: ﴿ثمّ استوىٰ إلى السماء و هي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوْعاً أو

كرهاً قالتا أتينا طائعين﴾ [١].

من الواضح، أنَّ الصورة وحدها تشكّل عنصراً فنيّاً له فاعلية في استجابة القارىء، فإذا أضيف إليها عنصر فنيّ آخر تضاعفت جمالية النصّ. و الصورة أعلاه قد أُضيف إليها عنصر «الحوار»، و هو عنصر حينما ينفرد به النصّ يهبه أهمّية كبيرة، بصفته تعبيراً حيوياً من أهمّ ما يتميّز به سلوك الشخصية من جانب، و بصفته يكشف عن تطوير الأحداث والمواقف على شتّىٰ مستوياتها من جانب آخر.

و في النصِّ المتقدّم نلاحظ عنصري الحوار و الصورة قد تلاهما بنحوٍ مدهش، بحيث يعجز الدارس عن تبيين مدىٰ جماليته الفائقة، و لقد تناول البلاغيون القدامىٰ هذا النصّ و كشفوا عن وجوه إعجازه من خلال أدواتهم المعروفة آنئذٍ (في المعاني و البيان والبديع)، و اعتبروه واحداً من النصوص المعدودة التي لها تميّزها الملحوظ بالقياس إلى سائر الصور الجمالية.

و المهم، أنْ نعرض لهذه الصورة أو الحوار في ضوء الخصائص التي يمكننا أن نستخلصها من ذلك، فنقول : نواجه في هذا النصّ – قبل كلّ شيء – محاورةً من نمط خاصٍّ، كما نواجه (رمزاً)، أو لنقل : أحد أشكال الصور، و هو الصورة الرمزية مقابل صورٍ أُخرىٰ، كالتشبيه و الاستعارة و التمثيل... إلخ، حيث إنَّ بعض هذه الصور قد تمازجت مع (الرمز) و كوّنت من ذلك صورة مركّبة لها خصوصيتها.

الصورة المركّبة تقول : إنّ اللّه تعالى قال للسماء و للأرض ائتيا، فأجابتا : أتينا طواعية.

طبيعياً، ليس ثمّة حوار حقيقي مادام تعالى منزّهاً عن التجسيم، و حتّى في نطاق الإلهام للشخوص أو الظواهر أو التكليم مع البعض، فإنّ ذلك يتمّ من خلال قنوات غيبية لا مجال للتعريف بها. و هذا يتصل بأحد طرفي المحاورة (اللّه تعالى)، و أمّا الطرف الآخر فإنّ محاورته في حالة كونه من الشخوص كالملائكة و المصطفين، أو في حالة استنطاقه،

١ـ فصّلت / ١١.

كالظواهر الطبيعية من سماء و أرض. فإنّ ذلك يتمّ إمّا مـن خـلال الحـوار الانـفرادي، كالداعي مثلاً، أو خلال القنوات الغيبية أيضاً.

و المهم هو أنَّ محاورة الطرف الأخير قد تكون (واقعاً)، و قد تكون صياغة (رمزية)، و الاحتمالان في الصورة التي نحن فـي صـددها واردان دون أدنـىٰ شكٍّ. فـالنصوص القرآنية و الحديثية طالما تشير إلى أنّ الظواهر المادية من سماء و أرض و برّ و بحر و نبات و جماد.. إلخ، تمارس عمليات (تسبيح) و غيره، إلّا أنّ البشر لا يفقه كلامها، فاذا كـان الأمر كذلك، حينئذٍ لا مانع من أن تجسّد إجابة السماء و الأرض على نحوها الواقـعي (إتيانها طائعين لا مكرهين).

و أمّا الاحتمال الآخر، و هو الإجابة الرمزية، و من باب أولى : القول الرمزي «ائتيا طوعاً أو كرهاً» فيظلّ قويّاً دون أدنىٰ شكٍّ، و لعلّه هو الذي يهب هذه الصورة جماليتها الباعثة على الإثارة، و هذا ما يتطلّب قسطاً من التوضيح، كيف ذلك؟

إننا إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ أيّة ظاهرةٍ فنّية إنّما تكتسب أهمّيتها فلأنّها توظّف من أجل هدفها الفكريّ، حينئذٍ فإنّ أهمّية الصورة التي نحن في صددها تتمثّل في هـدفها الفكري الذاهب إلى أنّ قدرته تعالى لا حدود لها، و أنّه تعالى يقول للشيء كن فيكون .

لكن هذه الفكرة حينما يريد النصّ القرآني الكريم أن يعمّقها في ذهن المتلقّي و أن يفصّل في بعض جوانبها، عندئذٍ تجيء الصورة الرمزية لتمارس وظيفتها فـي التـعميق والتفصيل، و يجيء (الحوار) عنصراً آخر في تجسيد هذا الهدف. إنّه تعالى (أراد) خلق السماء و الأرض، و هذا ما تمّ بالفعل، بمحض الإرادة المشار إليها، إلّا أنَّ المتلقّي – نحن البشر – بما أننا نتعامل مع الأشياء بـ(أدوات) – و منها (اللغة) – حينئذٍ فإنّ التوكيد عليها يظلّ واحداً من العناصر الفنّية في التعامل، و يظلّ (الحوار) أحد أشكالها الأشدّ حـيويةً لدىٰ المتلقّي، نظراً لما يواكبه من إثارة «سؤال» و استتباعه «إجابة»، و ما يتواكب مـع الأسئلة و الأجوبة من طرائق في طرحهما المصحوب بما هـو خـطاب مـن الأعـلىٰ أو المماثل الأدنىٰ، أو بما هو إيجابي أو سلبي، أو بما هو مألوف أو مشكل... إلخ، كلّ أولئك يجسّد عنصراً (حيوياً) لدىٰ المتلقّي، بما يصاحبه من الإمتاع النـابع مـن طـبيعة هـذه

الخصائص الحوارية، و النصّ الذي نحن في صدده قد انتخب نمطاً من المحاورة بين طرفين أحدهما (اللّه تعالى) – و هو الخالق – و الآخر هو المخلوق.

و من الطبيعي ألّا يتلكّأ المخلوق من الانصياع للخالق، و من ثمّ من الطبيعي أن تتمّ المحاورة من خلال صياغة سؤال آمر و جواب مطيع (قال لها و للأرض : ائتيا طوعاً...). لكن : ثمّة خطاب فنيّ هنا هو أنَّ المسألة لم تُصغ بهذا القدر من إصدار الأوامر و تنفيذها، بل من إثارة (فرضية) هي : إمكانية ألّا يقترن التنفيذ بما هو طواعية، بل كرهاً – على سبيل المثال – و في أمثلة هذه الفرضية يصوغ الخطاب الفنيّ إجابة هي : أنّ التنفيذ يتمّ طواعية، كما هو لسان جوابهما (و أتينا طائعين)، و السؤال هو : ما هي الأسرار الفنّية لأمثلة هذا الخطاب المصحوب بعمليّة (الطواعية أو الكره)، و انتخاب الأولىٰ منهما (أي : الطواعية)؟

ثمّة أوّلاً حقيقة موضوعية هي أنَّ بعضاً من مخلوقات الإنس و الجنّ قد يتمرّد على أوامر اللّه تعالى، و أنَّ بعضاً منها قد يلتزم بها مكرهاً، فإذا أخذنا هذه الحقيقة بنظر الاعتبار و نقلناها إلى الدلالات الرمزية لفنِّ التعبير، حينئذٍ نتحسس مدىٰ جمالية هذه الصورة الحوارية (ائتيا طوعاً أو كرهاً، قالتا : اتينا طائعين). إنَّ مجرّد احتمالنا لإمكانية أن يتمرّد بعض المخلوقين، أو يكره على ممارسة شيء، كافٍ في استثماره فنّياً و انسحابه على مخلوقات أخرىٰ كالسماء و الأرض، و هذه هي أهمّ ما تتّسم به وظائف الرمز الفنّي، كما هو واضح، و إذا نقلنا هذه الحقيقة، إمكانية أن يكره بعض المخلوقين على تنفيذ أوامر اللّه تعالى، كبعض الجنّ الذين سخّرهم اللّه تعالى لسليمان مثلاً، إلى بعض المخلوقات (كالسماء و الأرض) أمكننا أن نتبيّن مدىٰ جمالية أمثلة هذه المحاورة المنطوية على جانبين من الصياغة، أوّلهما أن يطالب اللّه تعالى السماء و الأرض بالإتيان طوعاً أو كرهاً، و ثانيهما أن يأتي جوابهما بالإتيان طواعية. فجمالية الصياغة الأولى تتمثّل في إيتائهما على نحو لا يتخلّف عن إرادته تعالى، فسواء كان ذلك طواعيةً أو كان ذلك كراهية، ففي الحالتين أنّه تعالى إذا أراد أن يقول للشيء: كن، لابدّ لذلك الشيء أن يكون. و جمالية الصياغة الثانية تتمثّل في إتيانهما طواعيةً لا كرهاً.

و من الطبيعي أنْ تكون لهذه الإجابة (قالتا : اتينا طائعين) إثارتها الفنّية الخاصّة،

فبالرغم من إمكانية أن يكون الإتيان كرهاً، إلّا أنّ الإجابة بالإتيان طواعية تكشف عن ترشّح هذه المحاورة الرمزية بأكثر من دلالة، و هذا ما يهبها مزيداً من الدهشة الفنّية، حيث يمكن للمتلقّي أن يستكشف من جانب بأنّ إرادته تعالى ماضية بأيّةِ حال من الأحوال، طواعية بالنسبة إلى الطرف الآخر أو كرهاً، و يمكن أن يستكشف من جانب آخر بأنّها ماضية على نحو طواعية الشيء، حيث ترمز (الطواعية) على كينونة الشيء بعد أن يريده تعالى أن يكون دون أن يستحضر المتلقّي في ذهنه إمكانية (الكره) في ذلك.

قال تعالى : ﴿و من آياته أنّك ترىٰ الأرض خاشعةً فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزّت وربت إنّ الذي أحياها لمحيى الموتىٰ إنّه على كلّ شيء قدير﴾ [1].

ثمّة حقائق علمية حينما تُصاغ وفق لغة الفنّ، يهبها الفنّ طرافة خاصّةً، و منها : صورة الأرض الجرداء و قد نزل عليها المطر فأنبتت.

إنّ النصّ في صدد عرض الظواهر الإبداعية للّه تعالى، و منها : إحياء الأرض الميّتة، حيث نجد في مواقع متنوعة من القرآن الكريم هذه الصورة المألوفة (أي إحياء الأرض الميّتة) متكرّرة بنفس الصياغة الاستعارية التي تخلع على الأرض صفتي الموت والحياة.

أمّا في النصّ الذي نحن في صدده، نواجه صورة جديدة تجمع إلى الصفة الاستعارية الجديدة جمالية خاصّة تتناسب أساساً مع طبيعة الأرض الزراعية. الجديد هنا هو : خلع صفة «الخشوع» على الأرض بدلاً من صفة (الموت)، ثمّ خلع سمة (الاهتزاز) و (الربا) عليها بدلاً من صفة (الحياة)، مع ملاحظة أنّ النصّ في صدد الربط بين موت الأرض و إحيائها و بين إحياء الموتىٰ يوم القيامة، فيما تظلّ سمتا الإحياء بعد الموت هما الرابطة المشتركة بين الواقعتين، و هذا ما نجده - كما سبقت الإشارة ـ في مواقع متنوعة من القرآن الكريم، فيما يجيء التناسب بينهما لفظياً و دلالياً من الوضوح بمكان كبير، بل إننا لنجد ذلك في الصورة الجديدة أيضاً حينما عقّب عليها بفقرة (إنّ الذي

١ـ فصلت / ٣٩.

أحياها لمحيِ الموتىٰ) و لكن ما يعنينا الآن هو ملاحظة السمات الجديدة، أو العلاقة الجديدة بين موات الأرض و إحيائها، و بين الخشوع و الاهتزاز... إلخ.

أمّا بالنسبة إلى السمة الأولى، و هي العلاقة بين موات الأرض و بين الخشوع، فإنّ الخشوع يعني الاستكانة مقابل الاهتزاز.

طبيعياً، الخشوع يتضمّن جملة دلالاتٍ، إلّا أنّ المقصود منها ما يقابل الاهتزاز بقرينة السمة الأُخرىٰ التي قال تعالى عنها «اهتزت»، فنحن نلحظ في مواقع أُخرىٰ من السورة ـ كما كرّرنا ـ أنّ الإحياء يجيء مقابلاً للموات، ممّا يعني أنّ (الاستكانة) تجيء مقابلة للاهتزاز كما هو واضح.

و السؤال هو : ما هي المنطويات الفنّية لمثل هذه الصورة؟

في مقدّمة هذه المنطويات – كما نحتمل – أنّ النصّ في صدد رصد الظاهرة من الزاوية الجمالية، مضافاً إلى الزاوية الإبداعية بشكل عام. فالنصّ القرآني الكريم حينما يشير إلى خلق السماوات و الأرض أو الليل و النهار أو الإحياء و الإماتة مثلاً، فإنّه حيناً يشير إليها مجرّد ظواهر إبداعية تنم عن نحو قدرة اللّه تعالى، و حيناً يستهدف إرادتها من حيث كونها مرأى يستمتع به البصر لإشباع الحاسة الجمالية لدىٰ الإنسان.

و الصورة المطروحة أمامنا هي من النمط الذي يجمع بين القدرتين : الإبداعية و الجمالية، مرتبطتين بهدف آخر هو الاستدلال على بعث الناس بعد موتهم في اليوم الآخر، و بهذا يكون النصّ قد استهدف جملة محاور من وراء هذه الصورة المدهشة من حيث عناصرها و تركيبتها المتعدّدة الأطراف.

المهمّ، أن نعود إلى محورها الأوّل في الصورة المتمثّلة في اهتزاز الأرض بعد خشوعها من خلال نزول الماء عليها.

إنّ عملية الاهتزاز يشاهدها الرائي بوضوح حينما ينشقّ التراب عن النبت في أوّل نموّه، فالحبّة حينما يبدأ وليدها بالخروج من داخلها تدفع التراب إلى الأعلى فتنفتح الأرض، و هذه هي أولى عملية الاهتزاز، ثمّ حينما يتواصل نموّها تشقّ التراب فتبرز على سطحه، و هذه هي العملية الثانية، يضاف إلى ذلك، أنَّ تشربها بالماء يخضعها لحركة

خاصّة أيضاً، إلّا أنّ هذه الحركة قد تصاحبها سمة الاهتزاز، و قد لا تصاحبها، بينا نجد خروج النبت مصحوباً بالعملية المذكورة دون أدنىٰ شكٍّ. و المهمّ بعد ذلك، أنَّ الرائي وحده يستطيع أنْ يتحسس جمالية الاهتزاز حينما يتابع أولى عمليات النموّ للنبت، فلو افترضنا أنّ النبت ينشقّ فجأة من داخل الأرض، لما صاحب هذه العملية إحساس بجمالية الحركة، كما أنَّ هذه الحركة لا تقترن بالإحساس بالجمال لو لم يخلع عليها صفة الاهتزاز دون غيرها من السمات كالانتفاخ أو الانشقاق و نحوهما. هنا، فإنّ الاهتزاز يظلّ، من جانب، هو التعبير الأدقّ دلالياً، و من جانب آخر، هو التعبير الأشدّ جمالياً بالنحو الذي أوضحناه.

و أمّا بالنسبة إلى المحور الآخر من الصورة، و هو (و ربت)، و الربا دلالياً، يعني الازدياد أو النموّ، فأمرٌ لا يحتاج إلى تعقيب بقدر ما تُعدّ الصورة امتداداً لسابقتها من حيث كونها تجسيداً لحجم الحركة مقابل خشوع أو استكانة الأرض، فالصورة الأولى «الاهتزاز» تجسّد حركة الأرض في أوّل ظهور النبت مقابل خشوعها قبل نزول الماء عليها، أمّا الثانية فتجسّد اتساع الحركة، أي نموّ النبات و استمراريّته، و من البيّن أنَّ الظاهرتين : الإبداعية و الجمالية لا تنفكّان عن الصورة المشار إليها، كما سبق القول، حيث أنّ عملية الزرع بالنحو المتقدّم تومىء إلى الظاهرتين المذكورتين بوضوح.

بيد أنّ الأهمّ من ذلك كلّه أنَّ النصّ يركّز على الظاهرة الإبداعية و يربطها - من ثمّ - بقدرته تعالى على إيداع آخر هو إحياء الموتى، حيث عقّب النصّ القرآني الكريم على الصورة المتقدّمة بقوله تعالى : إنّ الذي أحياهالمحيي الموتى».

و الملاحظ هنا، أنّ النصّ في تعقيبه قد استخدم صورة استعارية غير الصورة الأولى، و نعني بها صورة «إحياء الأرض»، و هي الاستعارة التي يستخدمها ـ كما كرّرنا ـ في غالبية النصوص، و هذا يمثّل منحىً آخر من الصياغة الجمالية للصورة، كيف ذلك؟

قلنا: إنّ الاستعارة الذاهبة إلى إحياء الأرض بعد مواتها تظلّ من النصوص النموذجية في القرآن الكريم، كما أنّ الاستدلال بها على بعث أو إحياء الإنسان بعد موته في اليوم الآخر يظلّ من النصوص النموذجية أيضاً.

و الطريف في الصورة التي نحن في صددها هو أنّ النصّ خلع سماتٍ جديدة على الاستعارة، و لكنّه احتفظ بعملية الاستدلال بنفس القيم اللفظية، ممّا يعني أنّ الهدف الفنّي من الصورة هو تحقيق البعد الجمالي فيها من خلال عنصره (الطرافة) و عملية الاهتزاز وغيرها، مضافاً إلى بعدها الفكري، لذلك، عمد النصّ (في عملية الاستدلال) إلى استخدام نفس الصيغ اللفظية الواقعية (إحياء الموتىٰ)، بحيث جعلها بمثابة توازن فكري للصورة الاستعارية، أي : جعل المتلقّي مستخلصاً من عملية الخشوع و الاهتزاز عمليتي موت وحياة بالنحو الممتع الذي لحظناه.

قال تعالى : ﴿و لو جعلناه قرآناً أعجميّاً لقالوا لولا فُصّلت آياتُه ءَاعجميّ وعربي قل هو للذين آمنوا هدى و شفاء و الذين لا يُؤمنون في آذانهم وقرٌ و هو عليهم عَميٌ أولئك يُنادَوْن من مكان بعيد﴾[1].

الذي يعنينا من الآية الكريمة هو فقرتها الأخيرة (أولئك ينادون من مكان بعيد) حيث أنّ صورة (أنّ القرآن هو شفاء للمؤمنين)، و صورة الوقر أو العمىٰ بالنسبة إلى غير المؤمنين قد سبق تناولهما في نصوص متقدّمة، و السؤال هو ما هي السمات الجمالية والفكرية لهذه الصورة (أولئك ينادون من مكان بعيد)؟ .

قد يخيّل إلى القارىء أنَّ هذه الفقرة خطاب مباشر لا صورة فيه مثلاً لأيّة عبارة قرآنية تعتمد غير الصورة سمة فنّية لها، كالسمة اللفظية أو المعنوية أو الإيقاعية... إلخ، وقد يكون الأمر كذلك مادام الفنّ غير منحصر في التركيب الصوري. بيد أنّا لو أمعنّا النظر في العبارة المذكورة لوجدناها تحفل بعناصر صورية، أو – و هذا ما يمنحها مزيداً من الأهمّية الفنّية – أنّها تظلّ متأرجحة بين كونها تعبيراً مباشراً و بين كونها تعبيراً صورياً، فيما يكسبها مثل هذا التأرجح نوعاً من الإثارة الجمالية الممتعة، بصفة أنّ ترشّح النصّ بتنوع الدلالة أو انطواءه على تفجير الدلالة لدىٰ المتلقّي حسب خبرته في التذوّق، يهبه

١ـ فصّلت / ٤٤.

نوعاً خاصّاً من الإمتاع الذي يعتمد على كشف المتلقّي أي مساهمته في استكشاف الدلالة.

إنّ الصورة أو العبارة المشار إليها جاءت في سياق صور متنوعة تصبّ في وصف الكافرين من حيث استجاباتهم السلبية حيال القرآن الكريم مقابل استجابات المؤمنين حياله، حيث جعله النصّ هدىً و شفاءً بالنسبة إلى المؤمنين، و جعله وقراً و عمىً بالنسبة إلى الكافرين.

إنّ صور الوقر و العمى ـ كما سبقت الإشارة ـ تمثّل رموزاً تحدّثنا عنها في حينه، وأمّا صورة «أولئك ينادون من مكان بعيد»، فتجيء خطاباً صورياً جديداً يتناسب مع الخطابات السابقة. و يمكننا أن نذهب إلى أنّ مجيء هذه الفقرة في سياق صور متسلسلة تجعل المتلقّي يتداعىٰ بذهنه إلى أنّ هذه الفقرة بدورها صورة امتدادية، أو لنقل: صورة مترتّبة على الصور السابقة، كيف ذلك؟

مادام النصّ قد وصف المنحرفين بالوقر و العمىٰ، أي بعدم سلامة آذانهم و عيونهم (والذين لا يؤمنون في آذانهم وقر و هو عليهم عمىً) أي بكونهم صمّاً عمياً، حينئذٍ فإنّ (مناداتهم من مكان بعيد) يتناسب تماماً مع صفتي الصم و العمىٰ، كيف ذلك؟ للمرّة الجديدة نتساءل:

إنّ من في أذنيه وقراً لابدّ من مناداته بصوت مسموع، كما أنَّ الأعمىٰ ـ و هو لا يبصر مكانه ـ لابدّ من مناداته بصوت مسموع يتّجه إلى مصدره. و لكنّه التساؤل هو: لماذا أو ما هي مداخلة (المكان البعيد) في هذا الصدد؟

أي أنّه من الممكن أن ينادى الأصمّ بصوتٍ عالٍ، و أنْ ينادىٰ الأعمىٰ بصوت عادي، و حينئذٍ ما هي مداخلة (بعد المكان) في هذه الصورة؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال، ينبغي أنْ نتّجه إلى سمة فنّية أخرىٰ تبتعث سؤالا آخر هو هل أنّ النصّ يتحدّث عن هؤلاء الصم العمي الذين ينادون من مكان بعيد دنيوياً، أم يتحدّث عنهم أُخروياً؟ في الحالتين ثمّة سمات فنّية مثيرة تترتّب على الظاهرة المذكورة.

إذا قلنا : إنَّ النصّ في صدد مناداتهم دنيوياً، فإنَّ التناسب الفنّي يتمثّل في أنّ الأعمىٰ و الأصم يتناسبان -كما سبقت الإشارة - مع مناداتهما من مكان بعيد، بصفة أنَّ النصّ يستهدف الذهاب إلى أنَّ أمثلة هؤلاء بمثابة من يناديهم من مكان بعيد، حيث لا يسمعون الصوت و لا يبصرون الشخص المنادي، و من ثمّ يكون التوازن الصوري بين الدلالتين هو أنّهم لا قابلية لديهم على إمكانية الاستماع إلى قول الحقّ و لا النظر إليه.

و أمّا في حالة ذهابنا إلى أنّ المناداة هنا هي أُخروية، أي أنّهم في الآخرة - عند الحساب - ينادون من مكان بعيد، عندئذٍ تنتبق إشارات فنّية جديدة، حيث تشير بعض النصوص المفسّرة إلى أنّ المنحرف ينادىٰ بأقبح الأسماء فيه، إلّا أنّ التساؤل هو : ما هي صلة أقبح مسمياته بالمناداة من المكان البعيد؟ يمكن القول بأنّ صلة ذلك تتمثّل في عملية الفضح و التشهير و نحوهما من الجزاءات التي تلوّح بها نصوص القرآن الكريم والحديث الشريف بالنسبة إلى المنحرفين، فالمناداة بما يقبح من أسماء المنحرف - في حدّ ذاتهما - تشكّل شدّة كبيرة عليه، فإذا كانت من مكان بعيد فإنّ الشدّة تتضاعف لأسباب، منها إسماع عدد أكبر من الخلائق المتجمّعة في الأمكنة البعيدة، و منها استتباع المناداة من بعيد صوتاً عالياً، فيما ينطوي علوّ الصوت على دلالة واضحة هي علوّ درجة السخرية و الإهانة للشخص المنحرف.

قال تعالى : ﴿و إذا أنعمنا على الإنسان أعرضَ و نأىٰ بجانبه و إذا مسّه الشرّ فذو دعاء عريض﴾ [1].

العنصر الصوري في هذه الآية الكريمة يتمثّل في صورتي (نأىٰ بجانبه) و (دعاء عريض). إنَّ المقطع يتحدّث عن الشخصية المنحرفة في حالة الفرح و الألم، حيث تبتعد عن اللّه تعالى في الحالة الأولى و تتّجه إليه في الحالة الأخيرة، و قد رمز النصّ للحالة الأولى بعبارة (نأىٰ بجانبه) و رمز أو استعار للحالة الأخيرة بعبارة (ذو دعاء عريض). ترىٰ : ما هي السمات الفنّية لهاتين الصورتين؟

١ـ فصّلت / ٥١.

إنّ كلّاً من صورتي «نأىٰ بجانبه» و «ذو دعاء عريض» تقفان متقابلتين، أي تقف إحداهما مقابلاً أو مضادّة للأُخرىٰ كما هو بيّن، بيد أنَّ الطرافة فيهما لا تنحصر في عملية التقابل فحسب، بل في كونهما أوّلاً عنصرين صوريين، لا أنَّ إحداهما صورة و الأُخرى عبارة مباشرة، و في كونهما ثانياً متقابلين كما أشرنا، و في كونهما يردان في سياق متماثل ثالثاً، حيث تسبقهما أداة شرطية (إذا أنعمنا علىٰ الإنسان...) (إذا مسّه الشرّ...)، و معلوم أنَّ الصياغة الصورية عندما تخضع للسمات المذكورة، من حيث التضادّ و التماثل من جانب، و من حيث التجانس في مفرداتها من جانب آخر، و من حيث تنوّع ذلك في عناصر مختلفة كالعنصر الصوري و اللفظي و الدلالي من جانب ثالث، حينئذٍ تكتسب هذه الصياغة قيمة جمالية فائقة دون أدنىٰ شكٍّ.

لكنه، لندع هذه الجوانب الثانوية و نتّجه إلى المادّة الصورية ذاتها، أي منطوياتها الدلالية و أسرارها.

إنّ الصورة الأولى «أعرض و نأىٰ بجانبه» تستهدف الإشارة إلى أنّ المنحرف -كما ألمحنا- يبتعد عن اللّه تعالى في حالة النعم أو الفرح أو الابتهاج لحاجاته بصورة عامّة، مع أنَّ النعم هي من اللّه تعالى، حيث يتوجّب على الشخصية أنْ تمارس عملية شكر للّه تعالى عليها، و ليس الابتعاد عنه تعالى.

و ما يعنينا هنا هو صياغة هذه الدلالة في تركيب صوري «نأىٰ بجانبه». أمّا كلمة أو عبارة «أعرض» فمن الوضوح، بمكان ملحوظ، أنّها تقرر مباشرة عملية الابتعاد عن اللّه تعالى. و من الطبيعي، لو أنَّ النصّ القرآني الكريم قد اكتفىٰ بالعبارة المذكورة «أعرض» لكان ذلك معبّراً بوضوح عن الدلالة، و نقصد بها الابتعاد عن اللّه تعالى، إلّا أنّ النصّ أردف هذه العبارة المباشرة بعبارة «نأىٰ بجانبه» الصورية، فما هي الأسرار الفنّية وراء ذلك؟

إنّ عملية «النأي بالجانب» تمثّل (رمزاً) حركياً لحالة داخلية. أمّا الإعراض فيمثّل حالة مطلقة قد تكون داخلية، بمعنىٰ أنّه لم يتجه إلى الشيء، و قد تكون مشفوعة بحركة جسمية، كما لَو أشاح بوجهه عن الشيء مثلاً، إنّها بصورة عامّة تعبيراً عن عدم الاتجاه إلى الشيء بغضّ النظر عن تحديد درجة الإعراض أو أسلوبه.

أمّا «نأىٰ بجانبه» فتعبّر عن درجة الابتعاد أو أسلوبه، حيث تفصح أمثلة هذه الصورة

عن حجم التعامل المرضي لدىٰ المنحرف و مدىٰ التواءاته النفسية.

إذن : صورة «نأىٰ بجانبه» تضطلع بمهمّة فنّية هي (تحديد أساليب التعامل) و ليست مجرّد صورة أضافية. ترىٰ : ما هي سمات ذلك؟

إنّ «النأي بالجانب»، كما هو واضح، حركة جسمية تتمثّل في كون الشخص يدير ويبتعد بأحد جانبيه الأيمن أو الايسر أو كليهما عن الشخص الذي يكلّمه أو يواجـهه، تعبيراً عن الرفض. و ممّا لا شكَّ فيه أنّ أمثلة هذه الحركة حينما ترتبط بمواجهة منبّه خير «كالدعوة إلى عمل خير مثلاً» ثمَّ يرفضها الشخص من خلال الحركة المذكورة، حينئذٍ تُعدّ أمثلة هذه الحركة تعبيراً عن مرض حادٍّ لديه، أو على الأقلّ تُعد أُسلوباً لا أباليّاً غيرَ منطوٍ على تعقّل للموضوع.

طبيعياً، قد تكون هناك حركات جسمية متنوعة للتعبير عن أمثلة هذه الحـالات، كإدارة الوجه مثلاً، إلّا أنّ هذه الأخيرة ترد في سياقات أُخر، كما لو كان الشخص يتحدّث مع آخر.

أمّا النأي بالجانب فيشمل كلّ الحالات، سواء كانت في سياق المواجهة أو الغياب، وسواء كانت مع ظاهرة حسّية أو معنوية... إلخ، كما لو ابتعد الشخص مثلاً عن مرأى طبيعي أو مصطنع لم يتجاوب معه، مضافاً إلى ذلك، أنّ أهمّية الصورة الفـنّية تـتمثّل ليس فـي التطابق بين الظاهرتين بتفصيلاتهما، بل بما هو عنصر مشترك حتّى لو كان عنصراً واحداً، إلّا أنّه هو المحقّق للإثارة الفنّية، مضافاً إلى ذلك أنَّ الصورة الفنّية تكتسب أهمّيتها – في سياقات خاصّة – من حيث كونها تخلع على ما هو تجويدي طابعاً حسّياً، كالصورة التي نحن في صددها، حيث خلعت على عدم الشكر أو التوجّه إلى اللّٰه تعالى، أي الابتعاد عن اللّٰه تعالى، طابعاً حسّياً هو صورة «نأىٰ بجانبه» رمزاً للابتعاد المذكور بصفة أنّه تـعبير واضح عن اللاأبالية.

و أمّا الصورة «فذو دعاء عريض» فتمثّل صورة مضادّة من حيث الدلالة له بصورة «نأىٰ بجانبه»، أيْ أنّ النصّ عندما نسج صورة عمّن أعرض عن اللّٰه تعالى «فـي حـالة الإشباع» ينسج صورة مقابل ذلك ممّن اتجه إلى اللّٰه تعالى «في حالة الإحباط».

إذن : ثمّة تقابل بين من أعرض، و بين من اتجه، و بين حالة الإشباع و بين حالة

الإحباط. لكن ما يعنينا هو، مضافاً إلى جمالية التضاد، المسحة الدلالية للصورة الأخيرة و مدىٰ علاقتها من حيث الخطوط التفصيلية للتضاد. فالملاحظ أنّ النصّ رسم حـركة لفظية هي الدعاء ليرمز بها إلى التوجّه إلى اللّه تعالى، إلّا أنّه خلع على الحركة اللـفظية حركة فيزيقية هي «عريض» ليرمز بها إلى حجم الدعاء.

ترىٰ : ما هي الأسرار الفنّية وراء ذلك؟

من البيّن أنّ الابتعاد أو عدم التوجّه هو عملية داخلية أو سمة ذهنية لا تقترن بصورة لفظية، بعكس التوجّه إلى اللّه تعالى حيث يمكن أن يتمّ من خلال الحركة الذهنية أيضاً، إلّا أنّه يقترن في الغالب بحركة لفظية هي «الدعاء»، بصفة أنّ التوجّه إلى الشيء يـعني وضع الشيء أمام الرائي، بعكس عدم التوجّه فيما يعني عدم الالتفات إليـه، و هـذا مـا يستلزم في الحالة الأخيرة عدم الضرورة لتصوّر فيزيقي للشيء، على العكس من التوجّه المستلزم حركة فيزيقية، و الدعاء بطبيعة الحال هو الوسيلة الوحيدة أو الأكثر ممارسة لعملية التوجّه إلى اللّه تعالى، و هذا يفسّر لنا أحداً من الأسرار الفنّية الكامنة وراء الفارق بين الصورتين المتقابلتين اللتين نسجت إحداهما منه خلال حركة جسمية ترمز إلى عدم التوجّه، و أُخراهما من خلال حركة لفظية مباشرة «الدعاء». كلّ ما في الأمر، أنَّ عملية الدعاء خلعت عليها حركة فيزيقية هي كونه عريضاً. و السؤال هو : ما هي السمات الفنّية لهذا الرمز، أي : كونه عريضاً؟

قد يكون العرض -كما انتبه إلى ذلك بعضُ المفسّرين القدامىٰ - بالقياس إلى الطول أشدُّ تعبيراً عن سعة الحجم، بصفة أنَّ الطول لا يستلزم بالضرورة سـعة العـرض، عـلىٰ العكس من سمة العرض، فيما تعني الطول أيضاً، لأنّ العريض لابدّ أنْ يتّسم بطول أكبر منه، و إلّا لما صحّ أن يكون الشيء عريضاً. بيد أنَّ هذا التفسير الجيّد، دون أدنـى شكٍّ، يحدّد لنا سببيّة انتخاب العرض دون الطول، و ليس سببية انتخاب هذا الرمز، سواء كان يتّصل بالعرض أم الطول، دون سواه من الظواهر الفيزيقية، أي سببية انتخاب المسـافة، دون غيرها من الظواهر المعبّرة عن الكثرة أو الضخامة كالأعداد مثلاً أو الظواهر الطبيعية كالنجم و الشجر و البحر... إلخ.

سورة الشورى

قال تعالى : ﴿له مقاليد السموات و الأرض...﴾[1].

الصورة التي نواجهها في الآية الكريمة المتقدّمة هي صـورة «مـقاليد السـماوات والأرض»، و هي صورة تتسم بالبساطة و بالألفة، اتساقاً مع غالبية الصورة القرآنية. بيد أنَّ المهمّ منها هو ما تفرزه من دلالاتٍ متنوعة و غنية، لعلّ الأكثر ثراءً فيها هو انتخابها «المقاليد» بدلاً من (الخزائن) مثلاً، حيث نجد في نصوص أُخرىٰ أنَّ المصطلح الأخير هو المستخدم في بعضها، بخاصّة أنَّ الخزائن، هي المادّة التي تجسد عطاءً بلا حدود، كما هو واضح. لذلك نتساءل عن السرِّ الكامن وراء ذلك؟

في تصوّرنا، أنّ النصّ و هو يستخدم هذه الاستعارة المقاليد في سياق بسط الرزق وتقتيره، ممّا يعني أنّ عملية البسط و التقتير ينبغي أن تتمّ من خلال (أداة) تضطلع بفتح (الخزائن) بقدر ما تتطلّبه المصلحة من السعة و الضيق، بمعنىٰ أنّ الاقليد أو المفتاح هو الذي يقرّر مقدار العطاء، و ليس (الخزائن)، لأنّ استخدام الأخير ـ أي الخزائن ـ إنّما يرد في سياق الحديث عن مطلق العطاءات، و ليس عن مقدار العطاء الذي تتطلّبه المصلحة.

إذن : جاء الاستخدام للاستعارة المذكورة منطوياً على سرٍّ فنّي له طرافته، كما هو بيّن.

كما ينبغي ألّا تفوتنا الإشارة إلى أنَّ الاستعارة المـذكورة تـحدّثت عـن مـقاليد

١ـ الشورى / ١٢.

السماوات و الأرض، و ليس عن أحدهما أو مطلقاً، مثل مقاليد الكون مثلاً، لتشير –كما نحتمل –إلى عطاء السماء كالمطر، و سائر عناصرها المتشابكة مع عطاء الأرض كالنبات و المعدن و نحوها، حيث ينسحب مثل هذا الاستخدام للاستعارة المذكورة على مطلق العطاءات التي تتجاوز نطاق الفرد إلى الجماعة، كالرزق المتّصل بخصب الأراضي أو جدبها و بثراء معادنها و عدمه... إلخ، و بهذا تكون الاستعارة المذكورة ذات دلالاتٍ متنوعة و ثرية بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿و من آياته الجوار في البحر كالأعلام * إنْ يشأ يُسكن الريح فَيظْللنَ رواكدَ على ظهره إنّ في ذلك لآياتٍ لكلّ صبّار شكور * أو يوبقهنّ بما كسبوا و يعف عن كثير﴾[1].

في النصّ جملة من الاستعارات و التشبيهات المرتبطة بعطاء اللّه تعالى، متمثلة في التذكير بإحدىٰ آياته و هي ظاهرة (الفنّ) من حيث كونها إحدىٰ وسائل الركوب في البحر.

طبيعياً، أنّ صناعة السفن تظلّ من عمل الإنسان الذي علّمه اللّه تعالى ما لم يعلم من الإبداع الفكري و التقني. بيد أنَّ النصّ يستهدف الإشارة إلى مصادر الانتاج التي وفّرها اللّه تعالى للإنسان كالمياه و الرياح، حيث أشار النصّ إلى الرياح التي تتسبّب في جري السفينة و إلى إمكانية تحويلها إلى عواصف تتسبب في إتلافها و إغراق ركابها بسبب من معاصي الإنسان.

إنّ ما نركّز عليه في هذا الصدد هو صياغة المفهومات المتقدّمة في صور خاصّة تستثير الحسّ الجمالي لدىٰ المتلقّي، بحيث يتحسّس مدىٰ ما تنطوي عليه الصور المتقدّمة من إثارة فنّية تجمع بين تذكيره نعم اللّه تعالى من جانب، و بين إشباع حاجته الجمالية من جانب آخر، و هذا الجانب ـأي التذوق الجمالي ـ قد جسّده النصّ أوّلاً في

١ـ الشورى / ٣٢ـ ٣٤.

تشبيه له طرافته الفذّة، كما أنّ له مهمّته الفنّية المزدوجة التي تجمع بين الطرافة الفنّية و بين الطرافة الفكرية الجديدة، و نعني بها التذكير، بنحوٍ غير مباشر، بعطاء آخر غير المياه والرياح و هو الجبال، حيث نرىٰ أنّ النصّ قد شبّه السفن بالجبال، فكان الطرف الأوّل من التشبيه، و هو السفن، هو المستهدف مباشرةً من حيث كونه من آياته تعالى «و من آياته الجوار في البحر»، أي أنّ النصّ كان في صدد التذكير بهذه الظاهرة، السفن و كونها تتحرّك من خلال الرياح، و لكنّه شبّه ذلك بالجبال (كالأعلام)، و هي بدورها إحدىٰ معطياته تعالى دون أن يشير إلى ذلك مباشرةً، بل جعل المتلقّي يتداعىٰ بذهنه إلى أنَّ الجبال أيضاً هي من معطياته تعالى. هذا النمط من الصياغة الفنّية للصورة ينبغي ألّا تغيب عن أذهاننا، و نحن نتحدّث عن الدلالات الفنّية للصورة و ما تنطوي عليه من إثارات و طرافة مذهلة.

على أيّةِ حال، لندع هذا الجانب الفكري لصياغة الصورة و نتّجه إلى الزاوية الجمالية منها متمثلةً في التشبيه ذاته، بما تستنطق فيه من الإثارات التي يستبطنها. و أوّل ما نلاحظه في هذا الصدد هو المرأىٰ الجمالي للتشبيه، حيث قارن بين بيئة البرّ و البحر، البحر من حيث السفن الجارية فيه، و البرّ من حيث الجبال الراسية فيه. إنّ أدنىٰ تأمل لهذا التشبيه يستجرّنا إلى تداعيات ذهنية بين مرئيين، من النادر أن ينتبه المتلقّي إليهما بالرغم من مواجهته خبرة عامّة لهما، و الأشدّ إثارةً و عمقاً في هذا الصدد هو أنّ التشبيه بينهما، السفن في البحر، و الجبال في البرّ، ينطوي ليس على ما هو مشاهد بينهما في المظهر الحسّي العادي، بل على مرأىً غير مُحسٍّ في الظاهر من جانب، و مرأىً غير مُحسٍّ، إلّا أنّها نادرة من جانب آخر. فالمظهر الحسّي العام أو العادي يتمثّل في كون السفن في البحر متماثلة مع الجبال في البرّ منه، حيث رسوّهما على سطح أوّلاً، و بروزهما عاليين عليه ثانياً، و شكلهما الهندسي المتماثل ثالثاً.

أمّا المظاهر غير المحسّة، فإنّ الأرض بنحو عام تظلّ متحرّكة بنحو غير مرئي، والجبال تظلّ متحرّكة بالنحو ذاته، و من ثمَّ يخضع كلّ من البرّ والبحر للحركة، الأوّل بنحو غير مرئي، و الآخر بعكسه، و السفن و الجبال محكومان بالطابع نفسه، حيث تتحرّك السفينة بنحوٍ مرئي، و تتحرّك الجبال بنحو غير مرئي.

و يترتّب على ذلك أنّنا نقف أمام عمارتين، أو لنقل حيال هذه الصورة التشبيهية التي تقوم على عملية موازنة فنّية بين ظاهرتين تتشابهان ملامحهما من جانب، وتتوازنان في ما تفترقان فيه من جانب آخر. و معلوم أنَّ الموازنة الهندسية بين الخطوط التي تنتظم عمارة التشبيه تظلّ أبرز مظاهر جماليتها فيما لحظنا ذلك عبر الموازنة بين الظاهرتين من خلال التماثل و التضاد، كالتماثل بينهما من حيث الرسوّ و البروز و الشكل الهندسي بينهما، و التضادّ الظاهري بينهما من حيث الحركة المرئية و غير المرئية، حركة البحر والسفن المرئية، و حركة البرّ و الجبال غير المرئية، ثمَّ التماثل الداخلي بينهما، حيث يتجانس البرّ و الجبل، و يتجانس البحر و السفينة في المظهرين المشار إليهما.

إذن : أمكننا أنْ نتبيّن مدىٰ الإحكام الهندسي للتشبيه المتقدّم. و مدىٰ ما تنطوي عليه من خطوط رئيسية و ثانوية متوازنة، و انعكاسات ذلك جميعاً على جمالية الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

و نتّجه إلى الصورة التفريعية على التشبيه المتقدّم، فنجد صورة استعارية هي «إنْ يشأ يُسكن الريح فيظللن رواكد على ظهره»، الاستعارة حينئذٍ تتمثّل في كون السفن رواكد على ظهر البحر.

إنّ ظهر البحر هو البنية الاستعارية التي نعتزم الحديث عنها، حيث نستنطق هذه الصورة لنجدها ملأىٰ بما هو مثير و مدهش.

و أوّل ما يلفتنا من ذلك هو ليس من خلال كون الشيء، أي شيء له ظهر و بطن ما فحسب، أو خارج و داخل، بل خلال عودتنا إلى الصورة التشبيهية السابقة (الحوار في البحر كالأعلام) حيث لحظنا أنَّ النصّ وازن بين كلٍّ من السفن و الجبال في البحر و البرّ ومدىٰ عناصر التماثل بينهما، و هذا ما نجد له استمراريته في الصورة التفريعية أيضاً، ولكنّه بنحو التشبيه و ليس الاستعارة، بمعنىٰ أنّ النصّ خلع على وقوف السفن في البحر طابعاً أرضياً، و هو (الظهر) فالأرض لها ظاهر، و هو الصعيد، و لها باطن، و هو الشيء غير المرئي كالمعادن و نحوها، و المهمّ هو أنّ النصّ زاوج بين استعارتين، مباشرة و غير مباشرة، تماماً كما لحظنا مزاوجته بين التذكير بعطاءين، هما المياه و الجبال، فيما تحدّث

عن أولهما مباشرةً و سكت عن الآخر ليداعي بالذهن له، و بهذا يكون النصّ قد جانس فنّياً بين الأجزاء الصورية في النصّ، بين الصورة الرئيسة و الفرعية.

هنا أيضاً نلحظ التزاوج بين استعارة غير مباشرة، هي الظهر، حيث تجسّد في الأصل استعارة لوجه الأرض، و استعارة مباشرة حيث نقلها إلى البحر، و خلع عليه سمة الأرض (الظهر).

طبيعياً، أنّ الظهر و البطن أساساً قد يشكّلان أصلاً بشرياً ـ أي كونهما من أجزاء البدن للإنسان ـ و عندما يخلعان على ظواهر أُخرى (كالفُرش) مثلاً (في سورة الرحمن) فيما قال النصّ عن ذلك (بطائنها من استبرق) أو كالأرض كما يطلق عليها وجه الأرض، بالقياس إلى باطنها. عندئذٍ فإنّ السياق بما هو مرتبط بالأرض و علاقتها بالجبال في الصورة التشبيهة السابقة حينئذٍ فإنَّ النقل الاستعاري للأرض إلى البحر في الصورة التي تتحدّث الآن عنها (رواكد على ظهره) يأخذ مسوّغه الفنّي الذي أشرنا إليه.

و المهمّ بعد ذلك هو ملاحظة الاستعارة ذاتها (ظهر البحر) و علاقته بالسفن الراكدة، و ما يواكب ذلك من دلالاتٍ يتعيّن علينا الوقوف عندها.

إنّ النصّ كان بمقدوره أن يكتفي بالذهاب مثلاً إلى أنّ السفن تقف على البحر دون حركة لولا الرياح، إلّا أنّه استخدم (رواكد) بدلاً من (يقفن)، و استخدم ظهر البرّ بدلاً من البحر.

و الأهمّية الجمالية تكمن هنا في الاستعارتين المتداخلتين بالنحو المذكور.

فالركود – كما نعرف – هو ضدّ الجريان، و الجريان ـ كما نعرف ـ أيضاً هو للظواهر السائلة كالماء نفسه. إنّ النصّ أوّلاً قد خلع طابع الجريان على ما هو جامد، و بذلك يكون قد استعار من الماء ما يتساوق في الحركة، و هي السفن، و بصفتها تتحرّك بنفس الحركة التي تنطوي عليها المياه، و خلع ثانياً طابع الظهر على ما هو غير بشري أو حيواني في البحر، ثمّ انتخب الظهر دون غيره من الاستعارة البشرية ثالثاً، و بذلك يكون قد أحكم صياغة الصورة المتقدّمة من خلال الانتقاء المشار إليه. و لعلّ أدنى تأمّل لهذه الاستعارة يستاقنا إلى معرفة أسرارها الجمالية متمثّلة في أنّ الظهر هو العضو الجسدي للإنسان

والحيوان الذي يحمل عليه الشيء، و ربّما أنّ السفن محمولة على مياه البحر، حينئذٍ فإنّ استعارة الظهر يحمل مسوّغاته الفنّية، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ حمل الشيء على الظهر يقترن بحركة المشي و إلّا لا معنىً للحمل، و بما أنّ البحر متحرّك بالضرورة حينئذٍ فإنّ عملية حمل السفن عليه تأخذ مسوّغاته.

إذن : أمكننا أن ندرك جانباً من الاسرار الجمالية في الاستعارة المذكورة و ما سبقها من الاستعارات بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿و تراهم يُعرَضون عليها خاشعين من الذلّ يَنظُرُون من طرف خفيّ ﴾[١].

في الآية الكريمة، ثمّة صورة امتدادية هي خشوع المنحرف، و النظر من طرف خفي عندما تعرض عليه النار في اليوم الآخر. إنّ طرافة هذه الصورة تتمثّل في رسم الملامح العامّة للشخصية المنحرفة، من حيث المظهر الخارجي لها، حيث نواجه صياغة لملامحها الحركية بنحو يستدرّ الإشفاق عليها. إنّها أوّلاً ساكنة (خاشعة) لا تتحرّك من هول ما تحيط بها من مرأىٰ النار، المصير الأبديّ لها، حيث يجمّد مثل هذا المرأىٰ حركة الشخص، و هي ثانياً (تتحرك) من خلال جهازها البصري. و هنا نواجه صياغة لمرئيين، أحدهما الجمود، و الآخر الحركة، حيث نلحظ من خلال الرسم الإعجازي لهذا الجانب نمطاً من الطرافة الصوغية لا حدود لجماليتها الفائقة، فمن خلال السكون و التحرّك المتضادّين تنبثق جمالية الصورة متمثّلة في كون الحركة تتواكب مع الجمود في آن واحد، جمود الوقفة و حركة النظر، الوقفة بصفتها الهيكل العام لبدن الشخصية، و النظر بصفته العضو المعبّر عن سببية السكون، أي أنَّ النصّ أوضح لنا بأنّ الجمود هو من صدمة الموقف، و أنّ النظر هو المفسّر لسببية الصدمة، و بهذا الرسم يكون قد بلغ ذروة جماليته، كما هو واضح. هذا إلى أنّ الصورة الأخيرة «النظر من طرف خفيّ» تظلّ من الطرافة و الإثارة بمكان كبير،

١ـ الشورىٰ / ٤٥.

حيث أنّ المرأىٰ المذكور يفصح عن أدقّ ما يمكن أن نتخيّله للشخصية الذليلة المصدومة، أي لا نملك أيّ خيارٍ حيال ما تواجهه من الهول أو المصير الذي ينتظرها، إنّ النظر الخفي دون سواه من رسم الملامح الجسدية كزوغ النظر مثلاً، إنّما يفصح عن «سمة» يستهدف النصّ القرآني توصيلها إلى المتلقّي ليشير بذلك إلى إحدىٰ الاستجابات الصادرة من المنحرفين، و هو «الذلّة» التي يصدرون عنها في اليوم الآخر، مقابل العزّة الزائفة التي صدروا عنها في حياتهم الدنيا، و إلّا فنجد في نصوص قرآنيّة أُخرىٰ أنّها ترسم استجابات متنوعة تتّصل بحالات الرعب و نحوه.

و المهم، أنّ النظر من طرف خفي هو المجسّد الأوّل من غيره في التعبير عن ذلّة الموقف، بصفة أنّ النظر الخفي، في زحمة ما يواجهه المنحرف من الشخوص الناظرة إليه، هو الاستجابة المتناسبة مع ذلّة موقفه أمام الآخرين، من حيث خجله حيالهم.

إذن : أمكننا أن نلاحظ ما تنطوي عليه الصورة المتقدّمة، من أسرار جمالية بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الزخرف

قال تعالى : **﴿و إذا بُشّر أحدهم بما ضَرَبَ للرحمن مثلاً ظَلّ وجهُه مسودّاً و هـو كظيم * أو من ينشؤا في الحلية و هو في الخصام غير مبين﴾** [1].

نواجه في هذا النصّ أكثر من صورة فنّية، منها قوله تعالى «بما ضرب للرحمن مثلاً»، و منها قوله تعالى (ظلّ وجهه مسودّاً)، و منها قوله تعالى (أو من ينشؤا في الحلية و هو في الخصام غير مبين). و نقف عند كلٍّ واحدة من هذه الصور.

إنّ الصور الأولى (و إذا بشّر أحدهم بما ضرب للـرحـمـن مـثلاً) تـتناول سـلوك المشركين الذين زعموا بأنّ الملائكة بنات اللّه، إلّا أنّ الملاحظة الفنّية هنا، أنّك تجد بأنّ النصّ لم يقل (و إذا بشّر أحدهم بالأُنثىٰ) بل قال (و إذا بشّر أحدهم بما ضرب للرحمـن مثلاً)، أي أنّ النصّ القرآني الكريم جاء بعبارة (بما ضرب للرحمـن مثلاً) بدلاً من عبارة (أُنثى)، و هذا ما ينطوي علىٰ سرٍّ فنيّ، ينبغي أن نحدّثك عنه.

إنّك لتلاحظ، بأنّ النصّ كان يتحدّث - قبل هذه الصورة - عن زعـم المشـركين ﴿وجعلوا له من عباده جزءً إنَّ الإنسان لكفور مبين * أم اتخذ ممّا يَخْلُق بناتٍ و أصفاكم بالبنين﴾ [2]. كما أنّ النصّ القرآني الكريم، يحدّثنا - بعد الصورة التي نحن في صددها - عن تفصيل ما زعموه، فقال ﴿و جعلوا الملائكة الذين هم عباد الرحمن إنـاثاً أشـهدوا

١ـ الزخرف / ١٧ ـ ١٨.

٢ـ الزخرف / ١٥ ـ ١٦.

خلقهم ستُكتَبُ شهادتهم، و يُسألون﴾[١].

إذن : النصّ القرآني الكريم في صدد زعم المشركين بأنَّ اللّه تعالى قد اتّخذ بناتٍ، وأنَّ الملائكة بنات... إلخ.

و الآن : لنعد بك إلى الصورة الفنّية التي نريد أن نحدّثك عنها، و هي (و إذا بُشّر أحدهم بما ضرب للرحمن مثلاً)، حيث قلنا: إنّ النصّ قد استخدم فقرة (بما ضرب للرحمن مثلاً) بدلاً من فقرة أو عبارة (الأُنثى) أو (البنات). ترىٰ ما هو السرّ الفنّي في ذلك؟

بغضِّ النظر عن هذه الصورة - و قد جاءت معترضة الحديث عن زعم المشركين، ليتحدث عن سلوك الجاهلية بالنسبة إلى ولادة الأُنثى - نجد أنَّ النصّ قد انتقل من موضوع إلى آخر لأسباب فنّية لا مجال لذكرها الآن، لأنّها تتّصل بالعنصر المعنوي للنصّ و هو أمر خارج عن موضوعنا الذي يتّصل بالعنصر الصوري، كما هو واضح. لكن : ثمّة تناسب فنيّ بين هذا الموضوع المعترض أو الطارئ، و بين الصورة الفنّية التي نحدّثك عنها. فمادام النصّ يتحدّث عن ظاهرة هي : (موقف المشركين من ولادة الأُنثىٰ) في سياق حديثه عن موقفهم حيال اللّه تعالى و إشراك الآخرين، و منهم - كما لحظنا - الملائكة و الإناث... إلخ، حينئذٍ فإنّ المناسب فنّياً أن تُصاغ الصورة بنحوٍ استثنائي أيضاً، ليتحقّق التجانس بين الموضوع الاستثنائي و بين الصورة الاستثنائية. لكن : مع ملاحظة العنصر المشترك بين الموضوعين، و هو : ظاهرة الإناث و تصوّرات المشركين أو الجاهليين حيال ذلك، و هي تصوّرات شاذّة في كلا الموضوعين : الإشراك من جانب، وكراهة الإناث من جانب آخر.

و الآن - في ضوء هذه الملاحظات الفنّية - لنتحدّث عن الصورة ذاتها، و نتساءل من جديد : ما هو السرّ الفنيّ الكامن وراء انتخاب فقرة (و إذا بشّر أحدهم بما ضرب للرحمن مثلاً) بدلاً من عبارة (و إذا بشّر أحدهم بالأُنثى)؟

إنّنا - في الواقع - أمام صورة تنتسب إلى الرمز و ليس إلى الكلام المباشر. كلّ ما في الأمر أنّ الرمز هو نمطان، رمز غير مباشر مثل (الظلمات و النور) في إشارتهما إلى (الكفر

١ـ الزخرف / ١٩.

والإيمان)، و رمز مباشر مثل هذه الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها، كيف ذلك؟

حينما تدقّق النظر في هذه الصورة الرمزية المباشرة (بما ضرب للرحمن مثلاً)، تجد أنّها تشير إلى أنّ المشركين قد صدر عنهم كلام هو زعمهم بأنّ اللّه تعالى قد اتخذ له الإناث، أو جعل الملائكة إناثاً... إلخ. إلّا أنّ النصّ لم يعرض هذه العبارات بعينها، بل (رمز) إليها بعبارة (ضرب للرحمن مثلاً) لتكون بذلك (رمزاً) عن العبارات المذكورة.

و أهمّية هذا الرمز هي: أوّلاً أنّ (الأُنثىٰ) لا واقعية لها بالنسبة إلى ما زعمه المشركون عن اللّه تعالى.

إنّها مخلوق كالرجل. و إذا كان هذا الأمر كذلك، حينئذٍ فإنّ تبشير المشركين بولادة أُنثىٰ لهم حيث ينفرون منها و يئدونها... إلخ. مثل هذه الحقيقة يناسبها أن يكون التعبير عنها بفقرة تنكر على المشركين زعمهم بأنّ اللّه تعالى قد اتخذ الملائكة إناثاً أو اتخذها بنات... إلخ. و هذا الإنكار أو الرفض يتمثّل في صياغة فقرة (بما ضرب للرحمن مثلاً) باعتبارها فقرة ترمز إلى ما زعمه المشركون.

أمّا السرّ الفنّي للفقرة ذاتها و ما تنطوي عليه من السمات الجمالية، فأمر يمكننا أن نحدد جماليته في كون (المثل) أوّلاً هو عبارة عن أحد شيئين أو كليهما، و هما أنّ (المثل) هو بمعنىٰ (نموذج)، أو بمعنىٰ (شبه)، و لا أدلُّ على ذلك هو ما نجد استخداماته في القرآن الكريم بالمعنيين المتقدّمين. فبمقدورك أنْ تتأمّل عشرات العبارات التي ورد فيها (المثل) بمعنىٰ (الشبه)، أي: أداة تشبيه، كما يمكنك أنْ تتأمّل ورودها بمعنىٰ (النموذج).

و النموذج أو الشبه لا يُعبّر عن الواقع الحرفي، بل عن الواقع التخيّليّ، من خلال المشابهة للشيء أو المماثلة له، دون أن يكون هو بعينه. لذلك، عندما نتأمّل عبارة (بما ضرب للرحمن مثلاً) نجدها تعبّر عن شيء لا واقعية له، لأنّه مجرّد مثل يكون مخالفاً لحقيقة الشيء الآخر، فجاء التعبير عنه (رمزياً) بمثابة الرفض و الإنكار له.

و نتّجه إلى الصورة الثانية المترتّبة على الأولى و هي «ظلَّ وجهه مسودّاً و هو كظيم»، فنجدها تتناول سلوك المشركين حيال الأُنثى، حيث ينفرون من ولادتها لأسبابٍ معروفة في العرف الجاهلي. و المهمّ هو ملاحظة الصورة الفنّية، متمثلة في عبارة (ظلّ

وجهه مسودّاً).

إنّنا نعرف جميعاً بأنّ ردود الأفعال السلبية أو المؤلمة، عند المرضىٰ، تنعكس على الظاهرة الجسمية، و في مقدّمتها : تغيير الوجه كالسواد أو الاصفرار و نحوهما، إلّا أنّ سمة (السواد) تظلّ هي التعبير الأشدّ ظهوراً، في حالاتِ الخيبة الشديدة، و هذا ما يتمثّل في ردود الفعل الجاهلية حيال الأُنثىٰ.

طبيعياً، أنّ (الاسوداد) الذي يقابل (البياض) لا يتجسّد بحقيقته في الوجوه، بل يتجسّد في (قتامة) اللون، إلّا أنَّ الأهمّية الفنّية للصورة هي أنّها تتوكأ على عنصر المبالغة الفنّية. و المبالغة لا تعني عدم حقيقة الشيء، بل تعني ما هو أشدّ حقيقة من الزاوية النفسية. فاسوداد الوجه مثلاً – حتّى في حالة كونه حقيقة لونية – إنّما هو في الواقع النفسي تعبير عن أشدّ الحالات النفسية توتّراً و تمزقاً، بل إنّ الشدائد النفسية هي – في الواقع – أكثر ضراوةً من مجرّد اللون الأسود المنعكس منها على الوجه، و لذلك، لا نجد (مبالغة) في هذه الصورة، بل نجد حقيقةً منعكسة على الوجه في مظهره المادّي المشار إليه.

يضاف إلى ذلك، أنّ (الاسوداد) هو بمثابة (رمز) لما هو شدّة نفسية أو لما هو ظاهرة سلبية كلّ السلب، و حينئذٍ – حتّىٰ في حالة عدم ظهور (القتامة) أو (السواد) في الوجه – يظلّ الا سوداد مجرّد رمزٍ لما هو سلبي، كرمز الظلمات إلى الكفر مثلاً.

إذن : جاءت الصورة المذكورة متجانسة فنّياً مع طبيعة ردود الأفعال عند المشركين، بالنحو الذي فصّلنا الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿أو من يُنَشَّؤُا في الحلية و هو في الخصام غير مبين﴾[1].

هذه الآية تتضمّن واحدةً من الصور الرمزية المنطوية على ما هو طريف و مدهش. وإذا كانت الصورة التي سبق أنْ ألمحنا إلى أنّها رمز غير مباشر، صورة «بما ضرب

١ـ الزخرف / ١٨.

للرحمن مثلاً» فإنّ الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها تظلّ رمزاً مباشراً. و في حينه أوضحنا السببية الفنّية للرمز غير المباشر، من حيث صلته بالسياق الذي ورد فيه، و هو زعم المشركين بإنوثة الملائكة أو اتخاذه تعالى البنات، فإنّ الرمز الجديد (أو من ينشأ في الحلية) يظلّ عنصراً (يتقابل) فنياً مع السابق، و (يتجانس) في آن واحد من حيث كونه - من جانب - رمزاً مباشراً، و هذا هو عنصر التقابل بين ما هو مباشر و غير مباشر، و من حيث كونه يرتبط بظاهرة واحدة هي رمزية (البنات) أو المرأة بنحو عام.

إنّ طرافة هذه الصورة و عمقها تتمثّل في كونها قد اعتمدت من الرمز ظاهرتين تتّصلان بالمرأة هما (الزينة أو الحلية) و (المجادلة أو المحاجّة المنطقية)، فالمعروف لدينا جميعاً أنَّ المرأة تعنىٰ بالحلية كلّ العناية، و هذا ما لا يتجادل فيه اثنان، كما أنّها، من حيث القدرة على الاستدلال المحكم، لا تقوىٰ على ممارسته بنجاح. و إذا كان الظاهرة الأولى لا يتخاصم فيها اثنان، فان الظاهرة الأخيرة، أي عدم القدرة على الاستدلال الناجح أو المخاصمة، قد لا ينتبه عليها البعض، و لا تتحدد بوضوح في ذهنه.

بيد أنّ النصّ و هو يربط بين الظاهرتين و يستدلّ على أحدهما بالآخر، إنّما يسلك فنّياً أشدّ الطرائق إحكاماً و دهشةً في تثبيت الحقيقة المتقدّمة، حيث ذكر أوّلاً ما هو بديهة في الأذهان (الحلية)، و ربطه بعدئذٍ بما هو غير واضح في بعض الأذهان «عدم القدرة على الإبانة في المخاصمة». و المهمّ بعد ذلك هو أنْ نقف عند التركيبة الفنّية لهذه الصورة أو الرمز من حيث مادّته و دلالته. أمّا من حيث مادّته فإنّ النصّ قد انتخب رمزين (الحلية و المجادلة) بدلاً من الرمز الواحد (كالحلية مثلاً)، ثمّ -كما لحظنا - رتّب أحدهما على الآخر دون أن يجعلهما في عرض واحد، و أمّا من حيث دلالته فإنّ الرمز يجيء في سياق الحديث عن تصورات المشركين حيال الملائكة و البنات، و من ثمَّ فإنّ الصورة الجديدة بنحوٍ عامٍ تنتقل من ظاهرة، خاصّة هي البنات إلى ظاهرة عامّة هي المرأة لتقرّر جملة من الحقائق بعضها يرتبط بسابقه، و الآخر يستقلّ بحقيقة هي اهتمامات المرأة وسماتها في أبرز ظاهرتين إحداهما تتّصل بالجانب النفسي (الحلية)، و الأخرىٰ بالجانب العقلي (العجز الاستدلالي)، و من البيّن أنَّ من أشدّ الحاجات بحثاً عن الإشباع هي

الحاجة إلى التقدير الاجتماعي، و بالنسبة إلى المرأة، فإنّ أشدّ الأنماط التي تعنىٰ بها هي التقدير الذي تتطلع إليه جمالياً، حيث تظلّ (الحلية) هي الأداة التي تسهم في إضفاء العنصر الجمالي عليها كما هو بيّن.

و أمّا بالنسبة إلى الرجل، فإنّ التقدير (العقلي) يظلّ هو السمة التي يتطلع إليها، و هو أمر أشارت إليه نصوص المعصومين عليهم السلام حينما أشاروا إلى جمال المرأة والرجل و التأكيد على الفارقية بينهما جسمياً و عقلياً.

و الآن إذا أخذنا هذا الجانب بنظر الاعتبار، و نقلناه إلى الصورة الرامزة التي نحن في صدد الحديث عنها، نجد أنّ النصّ قد انتخب من المرأة جانبها الجمالي، و من الرجل جانبه العقلي، فقدّم صورة نسمّيها بـ(الصورة الاستدلالية)، و هي : الصورة التي يستدلّ بأحد طرفيها على الآخر من خلال الرمز الذي ينتخبه النصّ. و مادام النصّ هو في صدد مخاطبة المشركين أو المنحرفين الذين يملكون تصوّرات موهومة عن اللّٰه تعالى، من حيث اتخاذ البنات... إلخ، و تصوّرات واقعية عن المرأة و الرجل، في الصفتين المشار إليهما : الحلي و الاستدلال العقلي، حينئذٍ فإنّ تقديم صورة رامزة تتحدّث عن الواقع الذي يخبره المشركون و قناعتهم التامّة به، واقع الفارقية بين الرجل و المرأة، مثل هذا التقديم للصورة يظلّ مفصحاً عن مدىٰ أهمّيتها الفنّية من حيث فاعليتها و تأثيرها في المتلقّي بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و من يعشُ عن ذكرِ الرحمن نُقيّض له شيطاناً فهو له قرين﴾[١].

الآية الكريمة بمجموعها تجسّد عنصراً صورياً ينشطر إلى صورة غير مباشرة (و من يعش عن ذكر الرحمن) و صورة مباشرة (نقيض له) و تعنينا في الدرجة الأولى صورة (ومن يعش) حيث رسمها النصّ مألوفة كلَّ الألفة و مدهشة كلّ الدهشة. فهناك أوّلاً سمة (العشو) و هو ضعف البصر أو عماه فيما هي سمة مألوفة، و هناك ثانياً (علاقة) بين

١ـ الزخرف / ٣٦.

ظاهرتين لا رابطة عضوية بينهما هي «العشو» و «الذكر». فالأولى تتصل بحاسّة (البصر) والأُخرىٰ تتصل بما هو معنوي، أي: التفكّر باللّه تعالى، إلّا في حالة ذهابنا إلى أنّ المقصود بـ(الذكر) هو القرآن الكريم أو آيات اللّه تعالى في مظاهرها الحسّية، و حينئذٍ تكون الرابطة بين (العشو) و (الذكر) عضوية متّصلة بحاسة البصر فحسب. و في الحالتين، فإنّ ما هو مثير للدهشة هو بساطة الصورة و عمقها. إنّ النصّ قد انتخب سمة (العشو) دون سواها من الظواهر المرتبطة بحواس السمع و الذوق و اللمس... إلخ، كما انتخبها، و هي الخاصّة بحاسّة البصر، سمة «عشو» و ليس سمة عمى، كما هو في سائر النصوص القرآنية الكريمة التي تخلع على المنحرفين سمة العمىٰ ممّا يثير التساؤل عن الدلالة الفنّية لهذه السمة.

و في تصوّرنا أنّ هذه السمة تتميّز بكونها عامّة تشمل كلّ من يبتعد عن السماء بغض النظر عن درجة انحرافه عن خطّ الاستواء بحيث يشمل حتّى الفسقة مثلاً. يدلّنا على ذلك أنّ العشو نفسه أقلّ درجة من العمىٰ، فيما يشمل المشرك حيث أنَّ له بصراً ـ على نحو ما ـ بمبدع الكون، و يشمل أولئك المشكّكين بقدرات السماء أو باليوم الآخر و نحو ذلك، كما يشمل الفسقة مطلقاً ممّن يعنون بزخارف الحياة الدنيا، حيث أنّ النصّ عقّب بهذه الصورة على الآية السابقة عليها فيما تحدّثت عن زخارف الحياة الدنيا، هذا إلى أنّ «ذكر الرحمن» يشكّل قرينة أخرى على هذا الجانب، حيث أنّ «الذكر» يجسّد ظاهرةً من الممكن ألّا يوفّق إليها حتّى المؤمن بمبدع الكون في حالة كونه معنياً بزخارف الحياة الدنيا، و حينئذٍ فإنّ سعة العشو دون سمة العمىٰ تظلّ هي الأكثر لصوقاً بأمثلة هؤلاء المشركين و المشككين و الغافلين. و في ضوء هذه الحقائق يمكننا أنْ نتبيّن أهمّية هذه الصورة من حيث طرافتها و عمقها، فالأعشىٰ و هو يتلمّس الطريق بنحو ملفت يستثير السخرية، حيث يتعثّر و يترنّح، و يضع قدماً و يتوقّف، و يحرّك جفناً و ترعش أهدابه ويحدّق بصعوبة... إلخ، يظلّ بصره الضعيف حاجزاً عن الرؤية بوضوح، و الأهمّ من ذلك أنَّ ضعف بصره ـ المشار إليه ـ حينما يتمّ من خلال التعامل مع اللّه تعالى عندئذٍ يستثمره الشيطان فيدعه متعثّراً باستمرارية، بحيث لا يهديه الى طريق، طالما نعرف أنَّ الأعشىٰ

من الممكن مثلاً أن يهتدي إلى الطريق بصعوبة بالغة، بعد أن يتعثّر بين الحين و الآخر، إلّا أنّ الظلام حينما يعصف به باستمرارية، عندئذٍ لا إمكانية في أن يهتدي إلى الطريق، و هذا هو ما رمز به النصّ بالشيطان الذي يلازمه طول طريقه.

إذن : كم تبدو هذه الصورة المصحوبة بجمال حسّي لمشي الأعشىٰ عميقة و دالّةً، من حيث كونها ترمز إلى ما معناه : إنَّ من يتعثّر في مشيه إلى اللّه تعالى، فإنّه تعالى يقيّض له شيطاناً لا يدعه يهتدي إلى طريقه أبداً.

سورة الدخان

قال تعالى: ﴿كالمهل يَغْلي في البطون * كَغَلي الحميم﴾[1].

نحن الآن أمام صورة تشبيهية نطلق عليها اسم (الصورة المتداخلة).

و نعني بها الصورة التركيبية التي تتألّف من عدّة صور يتداخل بعضها مع الآخر، و هو تداخل يتمّ وفق أنماط متنوعة، منها الصورة التي تترتّب عليها صورة أخرىٰ، و الصورة التي تترتّب عليها صورة أُخرىٰ أيضاً، و لكن من خلال كون إحداهما تتناول أحد وجهي الشبه مثلاً، و الأُخرىٰ تتناول وجهاً آخر مثل (ترمي بشرر كالقصر كأنّه جمالت صفر) كما سنوضح ذلك في حينه إن‌شاءالله، و الصورة التي تترتّب عليها صورة أخرىٰ أيضاً، إلّا أنّ تشبيهاً ثالثاً يترتّب عليهما مثل (لا تبطلوا صدقاتكم) حيث أوضحنا ذلك في حينه، و الصورة التي تترتّب على تفريعاتها صور أُخرىٰ مثل (كمشكاة فيها مصباح) و قد تقدّم الحديث عنها أيضاً. و يعنينا من هذه الأنماط، النمط الأوّل من الصورة المتداخلة، متمثّلة في قوله تعالى «كالمهل يغلي في البطون * كغلي الحميم».

إنّ هذا النمط من التشبيه ينطوي علىٰ معطيات جمالية و فكرية في غاية الخطورة والإثارة. فالتشبيه يتحدّث عن شجرة الزقّوم حيث يقول النصّ ﴿إنّ شجرة الزقوم * طعام الأثيم * كالمهل...﴾[2] فهو يستهدف تشبيه شجرة الزقّوم بالطعام الذي يتناوله أصحاب النار، أعاذنا الله تعالى منها، و هذا يعني أننا أوّلاً أمام صورة (تمثيلية) هي «أنّ شجرة

١ـ الدخان / ٤٥ـ ٤٦.

٢ـ الدخان / ٤٣ـ ٤٥.

الزقوم طعام الأثيم»، و قد سبق القول إلى أنّ (التمثيل) هو صورة تعتمد علىٰ إحداث علاقة بين طرفين يكون أحدهما تجسيماً للطرف الآخر من خلال أشكال متنوعة من التجسيم، و منها ظاهرة (التعريف) التي تعني: تعريف أحد طرفي الصورة بالآخر، كقوله تعالى «شجرة الزقّوم هي طعام الأثيم»، حيث جعل النصّ من الشجرة طعاماً، و جعل هذا الطعام، و هذا هو موضع الإثارة الفنّية، بمثابة المهل (و هو المعدن المذاب) فيما يغلي في بطن المنحرف، كما يغلي الماء الشديد الحرارة (أي: الحميم). المطلوب هنا ملاحظة هذا التشبيه المتداخل. فأوّلاً كان من الممكن مثلاً أن يشبّه النصّ هذا الطعام بالمعدن المذاب «المهل»، من حيث غليانه الذي يرمز إلى شدّة حرارة جهنّم، كما كان من الممكن مثلاً أن يشبّه الطعام بغليان الماء، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ هضم الطعام يتحول من خلال تناوله إلى سائل أو ما يقرب منه، أو أنّ غليانه – لا أقلّ – يمكن تشبيهه بالحرارة الشديدة للماء.

لكن بما أنّ النصّ القرآني الكريم يصوغ ما هو مثير و مدهش و معجز، حينئذٍ نجده يتّجه إلى تشبيه متداخل يترتّب أحدهما على الآخر بهذ النحو: الطعام بصفته مادّة غير سائلة، حينئذٍ لا مناص من تشبيهه بمادة تماثلها، و هو المعدن المذاب. فهناك أوّلاً: المادة الخام لكلٍّ منهما الشجرة أو الطعام قبل عملية تناوله، و المعدن قبل ذوبانه، حيث يتماثلان من هذا الجانب. و هناك ثانياً عملية تحوّل لكلٍّ منهما إلى مادّة متفتتة، حيث يتحوّل الشجر عبر عملية تناوله طعاماً إلى مادّة ممضوغة، بحيث تتفتت، و حيث يتحوّل المعدن عبر عملية ذوبانه بالنار إلى مادّة (متفتتة) أيضاً. و هناك ثالثاً عملية (تماثل) أُخرىٰ بينهما و هي التحوّل إلى مادّة رخوة تجمع بين صفتي السيلان و الغلظة.

فإذن: نحن الآن أمام ثلاثة عناصر من التماثل بين (الطعام) و بين (المهل) من حيث المادّة و التحوّل. و هذا وحده كافٍ في تقرير الحقيقة المتقدّمة التي تستهدف تشبيه الطعام بالمهل، مادام الأمر يتعلّق بظاهرة (النار) التي تشكّل مأوىٰ للمنحرفين. لكن، كما قلنا: إنّ النصّ القرآني الكريم يتغلغل إلى أبعد المديات و أدقّها لتجسيد الحقيقة المذكورة.

فالمعدن المذاب، بالرغم من كونه يجسّد أمام الناظر أو المتخيّل لمرأىٰ الجسد

المذاب و هو يحترق في النار، مرأىٰ لمدىٰ الشدّة في الحرارة، إلّا أنَّ المادّة السائلة نظراً لكونها أشدّ نفاذاً إلى الجسد في أجهزته الداخلية جميعاً حينئذٍ فإنّ تشبيه المهل من جديد بالحميم، أي الماء الشديد الحرارة، يكون أشدّ واقعيةً من حيث عملية نفاذه إلى داخل الجسد.

طبيعياً - كما قلنا - كان من الممكن أن يتّجه النصّ مباشرة إلى تشبيه الشجرة بالحميم، إلّا أنّ اختلاف مادّتهما يقلّل من عناصر التماثل بينهما، لذلك انتخب النصّ ظاهرة الغليان دون غيرها من العناصر، فشبّه غليان المهل بغليان (الحميم)، فتكون الرابطة المشتركة بينهما هي (الغليان)، و الغليان - كما هو واضح - هو العنصر الأشدّ بروزاً لتجسيد شدّة الأذىٰ، أي بقدر ما ترتفع حرارة الشيء يتصاعد حجم الأذىٰ، و هذا ما يفسّر لنا مدىٰ ما تنطوي عليه هذه الصورة التشبيهيّة (المتداخلة) من إثارة فنّية مدهشة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الجاثية

قال تعالى : **﴿أم حسب الذين اجترحوا السيئاتِ أنْ نجعلهم كالذين آمنوا و عملوا الصالحات سواءً محياهُم و مماتُهم ساء ما يحكمون﴾**[1].

الملاحظ في هذه الآية الكريمة أنّها تتضمّن صورتين متداخلتين هما الاستعارة والتشبيه، إنّها تعقد مقارنة بين المنحرف و السويّ عبادياً، و تشير علىٰ نحو التساؤل إلى أنّهما لا يستويان في الحياة و الممات، موجّهة تساؤلها إلى المنحرف : هل يحسب هذا الأخير أنْ يجعل كالسوي؟

الطريف في هذه الآية : أنّها تعتمد أدوات فنّية تتواكب مع العنصر الصوري بنحوٍ يكسبها مزيداً من الإثارة، فضلاً عن أنَّ العنصر الصوري نفسه ينطوي على تركيب له دهشته الفنّية أيضاً. فهناك أوّلاً عنصر دلالي قائم على التساؤل، (أم حسب) و عنصر دلالي آخر قائم على التقابل (السيئات، الصالحات) و عنصر دلالي ثالث قائم على الحكم (ساء ما يحكمون). و عندما تُصاغ قضيّة على هذه الدلالات الثلاث (التساؤل، التقابل، الحكم على ذلك) حينئذٍ تكسب إثارة و حيوية فنّية لا تحتاج إلى التعقيب، طالما نعرف أنّها عناصر تستثير أعماق المتلقّي من خلال التساؤل الذي ينطوي على الإنكار، والتقابل الذي يعمّق مفهوم الإنكار المذكور، و الحكم الذي يستخلص من خلال الدلالتين المشار إليهما.

١ـ الجاثية / ٢١.

بيد أنّ الأهمّ من ذلك، و هو ما نستهدفه في دراساتنا عن الصورة القرآنية، هو العنصر الصوري الذي صيغ من خلال الأدوات الدلالية المذكورة. إنّ الصورة الأولى، و هي أحد عنصري التقابل، هي الاستعارة القائلة (اجترحوا السيئات) و الصورة الأُخرىٰ من التقابل التشبيه القائل (كالذين آمنوا و عملوا الصالحات). و عندما يخضع العنصر الصوري إلى تجانس دلالي، و هذا هو البعد الرابع من الأدوات، أي: عندما يكون طرفا التقابل (صورتين)، و ليس تعبيراً مباشراً، حينئذٍ فإنّ جمالية النصّ تأخذ درجتها الكبيرة في إحداث التأثير على المتلقّي، يضاف إلى ذلك أنّ عنصر (التنوع) يشكّل بُعداً جديداً من الأدوات الفنّية، أي تنوع الصورتين من حيث أنّ إحداهما (استعارة) و الأُخرىٰ تشبيه.

ثمّ يضاف إلى ذلك أيضاً صياغتهما (متداخلتين)، فنكون أمام سمة سادسة من الأدوات الفنّية، و التداخل هنا يتجسّد في كون الصورة التشبيهية تتفرع من الصورة الاستعارية، أي أننا أوّلاً أمام صورة ذات طرفين، كلّ واحد منهما هو صورة بدوره.

و بكلمة بديلة: نحن أمام صورة تشبيهية طرفاها المنحرف و السوي، و طرفها الأوّل هو بدوره صورة و لكنّها استعارية، و بهذا يبلغ النصّ قمّة إثارته الجمالية من حيث تشابك أدواته الفنّية بالنحو الذي أوضحناه.

إلّا أنّ الأهمّ من ذلك كلّه هو أن نقف على الصورتين: الاستعارية و التشبيهية، مادام هدفنا الرئيس هو دراسة العنصر الصوري كما هو واضح.

أوّلاً: لنتّجه إلى الحديث عن كلّ منهما، و نبدأ ذلك بالحديث عن الصورة الأولى: (أم حسب الذين اجترحوا السيئات). إنّ ممارسة السيئة أو الذنب من الممكن أن تركّب لها صياغات متنوعة من التركيب، كما يمكن أن تُصاغ بنحو مباشر، كما هو غالب استخدام ذلك في نصوص قرآنية متنوعة، إلّا أنّنا هنا نواجه تركيباً خاصّاً، له جماليته من زوايا متنوعة، منها نفس الاستعارة (اجترحوا)، حيث أنّ انتخاب العبارة المذكورة يومىء إلى أنّ (الجرح) في حقيقته لا يجهز على الشيء مثلاً، بل يسمه بعلامة أو بعاهةٍ يشوّه بها هيكل الشيء، و كذلك ممارسة الذنب تترك أثرها المشوّه للشخصية. صحيح أنّ الاجتراح يستخدم بمعنىٰ الاكتساب، كما لو قيل مثلاً «أحسب الذين اكتسبوا السيئات»، إلّا أنّ

استخدام هذه المفردة، المنتسبة إلى أصل لغة (الجرح) دون غيره، يدلّل على ما ذهبنا إليه من أنّ النصّ القرآني الكريم في انتخابه لهذه المفردة يصوغ لنا استعارة ملأىٰ بالجمال، حينما يهبها هذه الدلالة الجراحية للشيء مادام الشيء في أصله، و الاستعارة هنا بالنسبة إلى الشخصية، يتميّز بالسلامة (في أحسن تقويم)، و حينئذٍ فإنّ الحسن المذكور يـفقد كماله و تعلوه نتوءات التشويه على نحو ما يتركه الجرح من نتوءات التشويه في هيكل الشخصية.

و أمّا بالنسبة إلى الصورة الأُخرىٰ، أي الطرف الآخر من التشبيه، فإنّ النصّ تركه في صياغته المباشرة دون أن يخلع عليها سمة استعارية مادام الهدف هو إراءة الفارقية بين نمطي الناس المسيء و المؤمن الصالح، حيث إنّ إعارة أحد الطرفين سمة خاصّة يستتلي من خلال تداعي الفكر إلى تصوّر الطرف الآخر بما يضادّه تماماً، و حينئذٍ لا ضرورة إلى الاستعارة مادام المتلقّي بمقدوره أن يستنطق الدلالة المشار إليها، خصوصاً أنّ جمالية النصّ الأدبي تتمثّل في جملة ما تتمثّل به أن تدع المتلقّي يمارس عملية كشف لحقائق النصّ، و هذا ما توفّر النصّ القرآني الكريم عليه، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة محمد صلى الله عليه وآله

قال تعالى : ﴿فإذا لقيتم الذين كفروا فضربَ الرقاب حتّى إذا أثخنتموهم فَشُدُّوا الوثاق فإمّا منّاً بَعْدُ و إمّا فداءً...﴾[1].

الآية المتقدّمة تتضمّن عنصراً صورياً مباشراً، أي غير قائم على التركيب، بين ظاهرتين تنتج ظاهرة ثالثة، و مع ذلك أدرجناها ضمن العنصر الصوري الذي نُعنى به في دراستنا دون غيره من العناصر.

طبيعياً : أنّ الصورة المباشرة نجدها أحياناً تحمل دلالاتٍ متماثلة للصورة التركيبية، بل نجدها أكثر إثارةً فنّيةً منها كما ملاحظ مثلاً في صورة ﴿وضعوا أصابعهم في آذانهم واستغشوا ثيابهم...﴾[2]. حيث تمثّل هذه الصورة مرأى واقعياً صدر عن قوم نوح عليه السلام بالنحو الذي سنتناول ذلك في حينه إن شاء اللّه.

و الحق، أنَّ أهمّية الصورة المباشرة «في بعض أشكالها بطبيعة الحال و هي نادرة» تتمثّل في كونها بمثابة (رمز) لدلالة أُخرىٰ، و هذا مثل صورة الأصابع في الآذان و الثياب على الوجوه، حيث يعبّر هذه المرأى عن دلالة نفسية هي عدم استجابة المنحرفين لمبادىء اللّه تعالى، كما تتمثّل أهمّيتها، أي الصورة المباشرة في كونها تنتخب من العبارات ما يمتدّ بجذره إلى دلالة خاصّة نقلت من خلال الاستعمال الجديد إلى لغة مجازية، بحيث ينتخبها النصّ دون غيرها من العبارات لتومىء بدلالتها الأُولى غير

١ـ محمّد صلى الله عليه وآله / ٤.

٢ـ نوح / ٧.

المنقولة.

المهمّ أنّ هذين المستويين في الصورة المباشرة نجدهما بوضوح في الآية الكريمة التي نحن في صددها، متمثلين في الصور الثلاث (ضرب الرقاب) (الاثخان) (شدّ الوثاق)، و هذا ما يتطلّب شيئاً من التوضيح، فنقول: بالنسبة إلى صورتي (ضرب الرقاب) و (شدّ الوثاق) فإنّهما تجسدان النموذج الأوّل من التركيب، أي الصورة الرامزة لدلالة خاصّة، فصورة ضرب الرقاب، ترمز إلى عملية القتل.

صحيح أنَّ القتل بالسيف في عصر صدور النصّ يعني ضرب الرقبة إلّا أنّه ليس الشكل الوحيد لعملية القتل، فهناك مثلاً أسلحة أُخرى غير السيف، كالرمح و نحوه، لا ينحصر في ضرب الرقبة، كما أنّ السيف نفسه قد يحقّق القتل من خلال ضرب الرأس، أو أي جزء من بدن الإنسان، بيد أنّ فصل الرأس من الرقبة من سائر جسد الإنسان بصفته يحقّق عملية القتل بتمامها دون سائر الضرب لبقية أجزاء الجسم، حيث أنّ الأخير قد لا يحقّق عملية القتل، و قد يحققها على العكس من ضرب الرقبة التي تفصل الرأس عن الجسد، و تحقّق القتل في جميع الحالات.

لذلك، فإنّ اتخاذ ضرب الرقبة (رمزاً) لتحقّق عملية القتل، يجسّد تعبيراً فنّياً له أهمّيته كما لحظنا.

و الأمر نفسه إذا اتجهنا إلى الصورة الأُخرىٰ، و هي (شدّ الوثاق) حيث ترمز إلى عملية الأسر بأصدق صورة، فالأسير عادةً يُشدُّ بوثاق، و إنْ كان ذلك غير منحصر بعملية الشدّ، فقد يتمّ الأمر بدون ذلك، لكن بما أنّ شدّ الوثاق هو الممارسة المجسّدة تماماً لشلّ الأيدي عن أيّة فاعلية في القتال، حينئذٍ فإنّ المناسب لهذا الشلّ لفاعليته، أن يرمز له بـ (شدّ الوثاق).

إذن: أمكننا أن نتبيّن بوضوح أهمّية هاتين الصورتين المباشرتين بما تنطويان عليه من الدلالات الجمالية.

و أمّا الصورة الثالثة و هي (الإثخان) فتمثّل الضرب الآخر من الصور التي تستخدم من العبارات ما يمتدّ بجذرها إلى دلالة ذات بعد رمزي في الاستعمال الجديد للعبارة،

فالإثخان هو السمة التكثيفية أو الشديدة للشيء، لذلك عندما استخدمها النصّ فقد رمز بها إلى كثرة الجرح أو القتل، حيث كان بمقدور النصّ أن يستخدم عبارة قاموسية لها، أي الكثرة، و لكنّه استخدم العبارة المذكورة ليهبها دلالة فنّية على نحو ما لحظناه في العنصر الصوري السابق. و أولئك جميعاً يكشف من الأهمّية الفنّية للصياغة المذكورة بالشكل الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿يا أ يّها الذين آمنوا إنْ تنصروا اللّه يَنْصُركم و يُثبّت أقدامكم﴾[1].

الصورة الّتي نعتزم دراستها هي صورة (يثبت أقدامكم). و لعلّ المتلقّي يتساءل عن انتخابنا لهذه الصورة المألوفة تماماً، فيما يعتقد أنّها لاستخدامها الكثير و وضوحها لا تحتاج إلى تبيين دلالاتها الفنّية.

لكن: في الواقع أنَّ الصورة لا تنحصر جماليتها في ندرة الاستخدام أو طرافتها وجدّتها أو تجذّر و تشابك أطرافها التركيبية، بل إنَّ السياق الذي ترد فيه يهب دلالتها سمة الفنّ و يكسبها إثارة و طرافة و عمقاً.

فالآية الكريمة هنا تتحدّث عن الشخصية المؤمنة التي تنصراللّه تعالى، حيث يعدها تعالى بأن ينصرها و يثبّت أقدامها. و المهم هو الإشارة إلى (تثبيت القدم) بعد أن كانت الصورة السابقة على تثبيت القدم هي صورة مباشرة، تبدو و كأنّها جواب طبيعي لفعل الشرط «إن تنصروا اللّه» حيث يكتفى من ذلك بأنّ اللّه تعالى ينصر هؤلاء ماداموا قد نصروه. فماذا تعني هذه الإضافة الجديدة (تثبيت القدم) من حيث علاقتها بما تقدّم؟

إننا إذا سلخنا الصورة عن سياقها، نجد أنّ تثبيت القدم هو رمز فنّي عن الصمود والصبر و نحوهما مما يشي تثبيت القدم به، لأن الرجل الثابتة في الأرض تعني عدم تحركها هنا و هناك، فتكون رمزاً لعدم تحلحلها حيال مواجهتها للشدائد.

و الآن، حين نضعها في سياق النصرة لله تعالى و الجواب عنها بنصرته تعالى لها نجد

١ـ محمد صلى الله عليه وآله / ٧.

أنّها جاءت أيضاً في سياق الحديث عن القتال أو الجهاد في سبيل اللّه تعالى، و حينئذٍ فإنّ المتلقّي سيتداعىٰ ذهنه إلى دلالاتٍ تحوم على مسألة عسكرية مثلاً، و هذا ما تساعد عليه عبارة (ينصركم اللّه) فيما تستدعي بدورها في الذهن قضيّة النصر العسكري، وعندها يكون المقصود من تثبيت القدم هو السيطرة على الموقف تماماً. لكن - و هذا هو أحد اسرار الدهشة الفنّية للصورة - أنّ الذهن لا يقف عند الاستخلاص المذكور وحده، بل يتجاوزه إلى استخلاصات متنوعة أُخرى، منها ما لا يرتبط بأيّة قضيّة عسكرية، بقرينة أنّ الآيات التي تلي هذه الآية تتحدّث عن الكافر و عن كراهته لمبادىء القرآن... إلخ،ممّا يعني إمكانية أن يستخلص المتلقّي دلالات أخرىٰ، منها مطلق العناية الإلهية، وهي عناية قد تكون في الدنيا و قد تكون في الأُخرىٰ، و قد تكون في كلتيهما. يدلّنا على ذلك أنّ النصوص المفسّرة تؤرجح بين عدّة استخلاصات، كالذهاب إلى أنّه رمز للتشجيع و تقوية القلوب، أو رمز للنصر الأخروي، أو تثبيت القدم عند الحساب و عند الصراط... إلخ.

المهم، أنّ جمالية هذه الصورة هي أوّلاً ترشحها بهذه الاستنطاقات المتنوعة للمتلقّين، و ثانياً بما ينطوي الرمز عليه من تركيب، حيث أنّ تثبيت القدم يعني - كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ عدم التحرّك، أو الوقوف الخاصّ دون الوقوف العادي، و من ثمّ فإنّ ثبات القدم يرمز أيضاً إلى مطلق الثبات حيال الشدائد، مضافاً إلى أنّ مصطلح أو عبارة (التثبيت) لا تستخدم في نطاق المشي قبالة «الوقوف» قاموسياً. بل في مطلق الثبات حيال المتحرك أو مطلقَ الثبات حيال الهزّة التي تسببها الشدائد كما يضاف إلى ما تقدّم أنّ مادّة الكلمة ذاتها، أي التثبيت من حيث مجانستها صوتياً «الثبات» تضفي قيمة فنّية أُخرىٰ على النصّ المتقدّم، و بذلك تتضخّم الأهمّية الفنّية لهذه الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿ان اللّه يدخل الذين آمنوا و عملوا الصالحات جنات تجري من

تحتها الانهار و الذين كفروا يتمتعون و يأكلون كما تأكل الانعام﴾[١].

في النصوص الثلاثة المتقدّمة ثلاث صور تشبيهية، إلّا أنَّ كلّاً واحدة منها تنتسب إلى نمطٍ خاص من التركيبات التشبيهية. فالتشبيه الأوّل ينتمي إلى التشبيه المألوف، و التشبيه الثاني ينتسب إلى التشبيه المباشر، مضافاً إلى كونه ينتسب إلى ما نطلق عليه مصطلح التشبيه المضادّ، و أمّا التشبيه الثالث فينتمي إلى (التشبيه بالمثل). و لكلٍّ بطبيعة الحال سمته الفنّية.

إنّ الصورة التشبيهية الأولىٰ سبق أن وقفنا عندها، بيد أنّنا تناولناها من خلال تشبيه آخر مركّب من التشبيه المألوف و تشبيه التفاوت، أي التشبيه القائل: إنْ هم كالأنعام أو أضلّ سبيلاً. هنا يجيء التشبيه صورة واحدة، إلّا أنّها (مفصّلة) حيث ورد تفصيلها في الطرف الأوّل من التشبيه (يتمتعون و يأكلون)، و لهذا التفصيل أهمّيته الفنّية من حيث تحديده للعلاقة الجديدة بين طرفي الصورة، أي وجه الشبه، إنّه ركّز على ظاهرتي (المتمتع) و (الأكل)، و هما ـ كما هو بين ـ من أبرز السمات التي تطبع العنصر الحيواني، مضافاً إلى أنّهما من أبرز الحاجات التي يلحّ غالبية البشر على إشباعها بنهم ملحوظ، حيث إنّ الاستمتاع المطلق يسلخ الشخصية عن دلالتها الإنسانية مادامت تحوم على الذات فحسب، من دون النظر إلى هموم الآخرين، و حيث إنّ الأكل المجرّد يجسّد قمّة البحث عن الاستمتاع الطليق، و لا ادلّ على ذلك من ملاحظة ذاك في سلوك العضوية الحيوانية منها «الأنعام» فيما تظلّ الأنعام – مضافاً إلى ما تقدّم ـ تفتقر إلى ذكاء البعض الآخر من العضوية المذكورة، و هو ما يفسّر لنا جانباً من المسوّغ الفنّي لجعل الأنعام دون غيرها هي الطرف الآخر من التشبيه.

إذن: انتخاب مطلق التمتّع، ثمَّ الأكل، بصفته أبرز الغرائز الحيوانية، و جعله الطرف الآخر من التشبيه، يحدّد لنا مدىٰ الأهمّية الفنّية للصورة المشار إليها.

و إذا اتجهنا إلى الصورة التشبيهية الثانية نجدها، بالقياس إلى الصورة الأولىٰ التي

١ـ محمد صلى الله عليه وآله / ١٢.

تنتسب إلى التشبيه المألوف، تنتمي -كما قلنا - إلى التشبيه المباشر، حيث ذكرنا في تحليل سابق من هذه الدراسة أنّ الصورة التشبيهية نمطان، أحدهما تركيبي يعتمد إحداث علاقة بين طرفين لا واقع لهما، و الآخر يعتمد وجود علاقة لها واقعها، و هذا ما يتميّز به التشبيه الذي نحن في صدده، و نعني به (أفمن كان على بيّنة من ربّه كمن زُيّن له سوء عمله)، فطرفا التشبيه هنا شخصيتان بشريتان، لا أنّ أحدهما بشر و الآخر حيوان، كالتشبيه الأسبق، أو أيّ عنصر غير بشري، حيث أنّ أمثلة هذا التشبيه تقتنص علاقة تجريدية لا واقع لها كما قلنا، على العكس من التشبيه الذي نحن في صدده حيث يقتنص علاقة واقعية بين نمطين من البشر، أحدهما (على بيّنة من ربه) و الآخر (زيّن له سوء عمله)، أي أنّ الطرف الأوّل هو شخصية مستبصرة عبادياً، و الطرف الآخر شخصية ضالّة عبادياً لا تفقه مهمّتها التي خُلقت من أجلها.

و المهمّ أنّ النصّ في هذا التشبيه العملي قد حقّق مهمّة فنّية لها جماليتها أيضاً، بصفة أنّ جمالية الصورة أو أيّة ظاهرة نصّية لا تنحصر في اعتمادها على العنصر (التخيلي)، بل إنّ الاعتماد على العنصر الواقعي يشكّل بدوره ظاهرة جمالية في حالة إخضاعه لصياغة خاصّة، كما هو طابع الصورة التي تعتمد أوّلاً عنصر التقابل بين الشيئين ـ أو ما نسمّيه بالتشبيه المضادّ ـ أي أنّ طرفي الصورة يتضادّان في العلاقة المرصودة بينهما، فيما نعرف جميعاً أنّ الأشياء تعرف بأضدادها في كثير من الحالات، و تعتمد ثانياً - كما كرّرنا - على العلاقة الواقعية بين طرفي الصورة.

و الأهمّ من ذلك، أنّ العنصر الدلالي بما ينطوي عليه من حيوية هو الذي يضفي جماليته على النصّ، و نعني به طبيعة الموضوع الذي اعتمده التشبيه، و هو دلالة من كان على بيّنة من ربه، و مقارنته بمن زُيّن له سوء عمله، حيث يتساءل القارىء عن السرّ الفنّي وراء انتخاب هاتين الدلالتين أو بالأحرىٰ سرّ انتخاب مفردة (البيّنة) مقابل (تزيين السوء) في السلوك، حيث يتوقّع القارىء من خلال التشبيه المضادّ أن تكون المقارنة بين من هو على (بيّنة من ربه) تقوم على من هو على ضلالة أو جهل بربّه، و ليس على تزيين سوء عمله.

و حينئذٍ، ما هو السرّ الفنيّ وراء الانتخاب الذي اعتمده النصّ في التشبيه المذكور؟

الحق، أنّ هذه المقارنة تقوم على عنصر (الطرافة) من حيث الدلالة، أو الطرافة هنا تتمثّل في أنّ الطرف الأوّل من التشبيه (و هو المؤمن) قد انتخبت له سمة (البيّنة) من ربّه، أي ليس مطلق الإيمان الذي يعتمد التقليد مثلاً، أو الإيمان المصحوب بشيء من التشكيك، أو الإيمان المصحوب بالقصور المعرفي، حيث إنّ هذه الأشكال الثلاثة من الإيمان، لا تكسب الشخص سمة الاستواء أو الكمال، بل إنّ (البيّنة)، و هي المعرفة التامّة هي المحقّقة لسمة الكمال المطلوب.

إذن : ثمّة دلالات مكثّفة قد انتظمت الطرف الأوّل من التشبيه. لكن لا نزال نبحث عن السرّ الذي نتوقع صياغته من خلال الطرف الآخر من التشبيه، فيما يتداعىٰ الذهن إلى أنّ السمة المضادة للمؤمن ستكون هي الدلالات المضادة للطرف الأوّل، أي الإيمان المصحوب بالتمكين منها، أو التقليد المصحوب بالقصور المعرفي. غير أنّنا نجد سمة أُخرى هي (التزيين) للعمل السيء. فما هي إذن أسرار ذلك؟

الطرافة هنا تكمن في أنّ المنحرف قد انتخب له طابع نفسي لا عقلي هو التزيين لما هوسيّيء. و من المعلوم، أنّ الطابع النفسي – و هو مرض النفس – يشكّل أشدّ أنماط السلوك غير السويّ ممّا لا ترتضيه الشخصية – أيّاً كانت – طابعاً لها. من هنا نجد أنّ النصّ قد انتخب مفرداتٍ خاصّة، لها دلالتها في معجم المرض النفسي، ألا و هو (التزيين)، فالزينة – حسب المصطلح الإسلامي الذي يستخدمه القرآن الكريم و نصوص المعصومين عليهم السلام ـ تعني : المحرّك أو الحافز أو الدافع الذي تحاول الشخصية أن تحقّق إشباعاً حياله. و بما أنّ الزينة هي مجرّد قشر خارجي أو مظهر خارجي لا قيمة له بالقياس إلى داخل الشخصية، كالملابس الخارجية مثلاً، حينئذٍ فإنّ المنحرف هو من يستجيب إلى ما هو زينة من ظواهر الحياة، و ليس إلى ما هو «قيمي» يعتمد عمق النظر والذكاء.

من هنا نجد أنَّ انتخاب المفردة المذكورة لها طرافتها الكبيرة من حيث الدلالة، حيث تشير، مضافاً إلى ما هو نفسي، إلى ما هو ذهني أيضاً، أي : افتقار الشخصية

المستجيبة للزينة إلى عمق النظر و الاستبصار، و هما سمة عقلية كما هو واضح.

إذن: للمرّة الجديدة أدركنا أهمّية هذه المقارنة بين المؤمن و المنحرف من خلال مفردتين تبدوان و كأنّهما غير متضادّتين أو متقابلتين، إلّا أنّ كلّ واحدة منهما - في الواقع - تضادّ الأُخرى تماماً إذا حللناهما في ضوء الصياغة النفسية للشخص بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

التشبيه الثالث ينتسب - كما أشرنا - إلى نمط ثالث من التركيبات هو (التشبيه بالمثل)، حيث سبق أنْ عرضنا لأهمّية هذا النمط من التشبيه، كما ينتسب إلى التشبيه الواقعي، و ينتسب إلى التشبيه المضادّ، فهو تشبيه ينطوي على ثلاثة أشكال من التشبيه في معجزة، و الآن نُعيد الإشارة إلى أهمّية التشبيه الذي نحن في صدده فنقول: التشبيه هنا - مثل سابقه - يقوم بعملية مقارنة بين متضادّين، حيث ينتسب هذا التشبيه إلى التشبيه المتضادّ، مضافاً إلى انتسابه إلى التشبيه بالمثل، مضافاً إلى حقيقة ثالثة هي انتسابه إلى التشبيه الواقعي، كما ذكرنا أيضاً، و هذا ما يقتادنا إلى التذكير بحقيقة فنّية أُخرى هي تجانس هذه العناصر الصورية المتقاربة مكانياً من النصّ، حيث لحظنا التشبيه الأسبق، وهو ينتمي إلى التشبيه الواقعي، و هذا الأخير ينتسب إلى نفس الشكل فضلاً عن أنّه ينتسب إلى التشبيه المضادّ، و هذا يعني أنّنا أمام عمارة تتوازىٰ و تتقابل و تتناظر فيها الصور التركيبية، تتوازىٰ من حيث كونها تصبّ في دلالة محدودة هي سمات المؤمن والمنحرف، و تتقابل من حيث كونها تقوم على المقابلة بينهما، و تتناظر من حيث اعتمادها العنصر الصوري نفسه، كما أنّها من جانب رابع تتنوع تبعاً لتنوع الأشكال التركيبية لها، من حيث انتساب بعضها إلى التشبيه بالمثل، و انتساب البعض إلى التشبيه العملي، و انتساب بعضها إلى أشكال ثلاثة كما كرّرناه... و هكذا.

المهم، أنَّ التشبيه بالمثل هنا يعتمد - مضافاً إلى كلّ ما تقدم - على عنصر حكائي أو قصصي قصير يتحدّث، ليس عن ظاهرتين مفردتين أو مركبتين العلاقة بينهما كما هو طابع التشبيهات المتّسمة بالقصر، بل عن حكاية تتّصل بالوصف القصصي لبيئة الجنّة والنار، و تقوم على المقارنة بينهما من خلال الشخصية المؤمنة و المنحرفة، فهو - أي هذا

التشبيه – يُعدّ امتداداً للتشبيه السابق، من حيث كونه يقوم على مقارنة بين شخصيات إيجابية و سلبية، بيد أنّ الأهمّ فنّياً هو البناء العضوي لهذه التشبيهات، فإذا كان التشبيه الأسبق يقارن بين الشخصية المؤمنة و المنحرفة في بيئة الدنيا، فهنا في التشبيه بالمثل يقارن بينهما في بيئة الآخرة، أي أنَّ التشبيه الحالي هو إنماء عضوي للتشبيه الأسبق، إنماء من السلوك الدنيوي إلى النتيجة الأُخروية المترتّبة على المقدّمة الأولى.

إذن : نحن الآن أمام عمارة فنّية من حيث البناء الخارجي لهذا التشبيه. و أمّا البناء الداخلي له، فأمر يتطلّب شيئاً من التوضيح، فنقول : جمالية الحكاية التشبيهية هنا تتمثّل في كون المقارنة بين البيئتين : الجنّة و النار، مثل التشبيه الأسبق الذي قارن بين مَن هو على «بيّنة من ربه و بين من زيّن له سوء عمله»، حيث لحظنا مفرداتِ المقارنة تتفاوت سماتها، إلّا أنّها تتوحّد على نحو التضادّ كالأبيض و الأسود مثلاً.

و يمكننا ملاحظة ذلك في طبيعة السمات أو الأوصاف التي ذكرها النصّ في الطرف الأوّل من التشبيه، ففي هذا الميدان رسم النصّ أنهاراً متنوعةً، من ماء غير آسن، من لبن لم يتغيّر طعمه، من خمر، من عسل، كما رسم طعاماً من كلِّ الثمرات، و رسم مغفرةً من اللّه تعالى لشخوص الجنّة.

لكنّه بالنسبة إلى شخوص النار فقد رسمهم في صفتين : الأولى خلودهم في النار، والأُخرىٰ : ماء حميم يقطع أمعاءهم، فمن جانب ذكر ظاهرة الخلود هنا دون أن يذكرها في الجنّة، و من جانب آخر ذكر ألوانا من الشراب و لوناً مجملاً من الطعام، بينا ذكر لشخوص النار الماء الحميم فحسب.

لكنّه من خلال هذا التفاوت نلحظ تجانساً فنّياً مدهشاً هو تركيزه على أربعة أنهار للشراب في الجنّة مقابلة بالماء الحميم المقطّع لأمعاء شخوص النار، حيث نجد التجانس هنا يتمثّل في عملية الشراب و مادّته، و هو تجانس لا ينحصر في ذكر مفردتين متقابلتين، بل في كون أحد الطرفين ـ و هو الأوّل ـ قد رسم له أربعة أنماط من الماء ممّا يعني أنّ التركيز هو على الشراب، و لذلك اقتصر في الطرف الآخر من التشبيه على الشراب أيضاً، دون أن يردفه بالطعام.

و من المعلوم أنَّ الشيء عندما ينحصر في مفردة دون غيرها يظلّ جواباً متقابلاً، من حيث التركيز عليه، لتعدّد المفردات المتماثلة، أي: أنّ شراب أهل النار للماء الحميم جاء متقابلاً مع تعدّد شراب أهل الجنة. إذن: كم نلحظ أمثلة هذه الصياغة منطوية على دهشة الفنّ، ليس هذا فحسب، بل أنَّ التفاوت في المقابلة بين البيئتين في الرسم المبقّي، و أعني به: تخصيص البيئة الجهنّمية بخلود أصحابها دون ذكر ما يقابله بالنسبة إلى أصحاب الجنّة، إنّما ينطوي علىٰ سمة فنّية، فما هو السرّ الفنّي الذي نحتمله؟ الذي نحتمله هو أنّ التخصيص للخلود في النار ينطوي علىٰ مهمّتين فنّيتين: الأولى أنّ ذكرها يتداعىٰ بالذهن إلى مقابلها في الجنّة، و هذا ما يجسّد سمة الاقتصاد اللغوي في التعبير، مضافاً إلى أنَّ عملية التداعي الذهني نفسها تنطوي على إثارة فنّية، حيث يترك للمتلقّي أن يكتشف بنفسه هذه الدلاله، أي مساهمة المتلقّي في استنطاق النصّ.

أمّا المهمّة الفنّية الأُخرىٰ فتتمثّل في عنصر الترهيب، حيث نعرف جميعاً أنَّ التأكيد على ما هو سلبي و مؤلم أشدّ أثراً من التأكيد على ما هو إيجابي و مسرّ، فالشخصية مطلقاً إذا رغبت في ما هو مسرّ و لكنّه يتطلّب تأجيلاً لشهواتها، فحينئذٍ قد تتردّد في تأجيل شهواتها مادامت اللذة العاجلة هي أشدّ إلحاحاً من اللذة الآجلة، على العكس من تخويفها بما هو مؤلم، لأنّ الألم لا يطاق بالقياس إلى ما هو مسرّ، حيث يمكن للشخصية ألّا تهتمّ بما هو مسرّ في الآجل بقدر اهتمامها على تجنّب ما هو مؤلم منه مكتفية بما هو محايد، أي غير مؤلم و غير مسرّ، فلو خيّر شخص بين أن يتحمّل أذىٰ الجراح و بين أن يحيا محايداً لا تتوفّر لديه عناصر الإشباع المترف، حينئذٍ سيختار الحالة الأخيرة كما هو واضح.

إذن: عندما يلوّح النصّ بخلود المنحرف في جهنّم، حينئذٍ انطلاقاً من مبدأ عدم تحمّل الألم، سوف يترك هذا التلويح أثره على الشخص، و هذا ما يفسّر لنا سرّ الظاهرة المذكورة بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿أفلا يتدبّرون القرآن أمْ على قلوب أقفالها﴾[١]

الملاحظ، أنّ النصّ القرآني الكريم قد استخدم رموزاً متكرّرة بالنسبة إلى طابع الانغلاق الفكري لدىٰ المنحرفين، حيث استخدم رموزاً من نحو (الختم) على القلوب أو «الأكنّة» و نحو ذلك، أي: استخدم دلالاتٍ تشير إلى وجود الأغطية على القلوب.

أمّا في النصّ الذي نحن في صدده فقد تمثّل في هذا الرمز، و هو : الأقفال.

و بالرغم من أنَّ الختم و الغطاء و القفل و نحوها ترمز جميعاً إلى وجود حاجز يمنع من اختراق المعرفة إلى القلب، إلّا أنَّ لكلٍّ رمز دلالته المتميزة التي تجيء في سياق خاصّ. و في حينه أوضحنا دلالة كلٍّ من (الختم) و (الغطاء) و ارتباط ذلك بالسياق الذي وردت فيه هذه الرموز.

أمّا الآن فيعنينا أنْ نتحدّث عن هذا الرمز الجديد و هو (القفل)، فماذا يمكننا أن نستنطق منه؟

المسألة هنا تتعلّق بالقرآن الكريم و استكناه دلالاته، و ليس مطلق المعرفة المتّصلة بوجود اللّه تعالى أو النبوّة أو الظواهر الكونية أو اليوم الآخر... إلخ.

صحيح أنّ السياق الذي وردت فيه هذه الصورة قد احتشد بطرح أفكار متنوعةٍ و في مقدّمتها ظاهرة القتال، و الإيمان باليوم الآخر، إلّا أن النصّ قد احتشد أيضاً بردود الفعل في النطاق اللفظي للمنحرفين أو المؤمنين حيال النبيّ ﷺ مثل (و منهم من يستمع إليك، حتّى إذا خرجوا من عندك قالوا للذين أوتوا العلم ماذا قال آنفاً)، و مثل (و يقول الذين آمنوا لو لا نزّلت سورة فاذا أنزلت سورة محكمة رأيت الذين في قلوبهم مرض...) و مثل (طاعة و قول معروف)، و مثل (ذلك بأنّهم قالوا للذين كرهوا ما نزّل اللّه سنطيعكم...)، وهذه الآية جاءت بعد الصورة المشار إليها، و المهمّ هو أنّ المسألة تظلّ مركّزة على ما نزل به القرآن الكريم و ما نطق به الرسول ﷺ حيال ذلك. و هذا يعني : أنّ الرمز (الأقفال) قد جاء أوّلاً صريحاً في سياق الحديث عن القرآن الكريم (أفلا يتدبّرون القرآن...). و جاء

١ـ محمد ﷺ / ٢٤.

ثانياً في سياق متجانس كما لحظنا، فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ النصّ قد وصم المنحرفين بالسمة المذكورة بعد قوله تعالى مباشرة ﴿فأصمّهم و أعمى ابصارهم﴾[١]، حينئذٍ يمكننا أن نتبيّن جانباً من الأسرار الفنّية لهذا الرمز (الأقفال) بخاصّة أنّه سبق برمزين آخرين يتكرران في كثير من المواقع القرآنية الكريمة، و نعني بهما ما يتّصل بحاسة السمع و البصر (الصمم والعمىٰ)مقرونين بانغلاق القلب كالختم و الطبع و نحوهما. فالملاحظ هنا أنّ النصّ لم يسق هاتين السمتين (الصمم و العمىٰ) في عرض واحد مع ختم القلب أو طبعه أو تغطيته، كما هو في المواقع الأخرىٰ من النصّ القرآني الكريم، بل أكّد أوّلاً أنّه تعالى قد أصمّهم وأعمىٰ أبصارهم، و بعد ذلك، أي بعد أن تحقّق عملية الصمم و العمى، جاء فذكر الرمز الجديد و هو (على قلوب أقفالها)، و هذا يعني أنّ رمز الأقفال جاء نتيجة لعمليات سابقة هي : الصمّ و العمىٰ، لا أنّه جاء في عرض واحد معها، و هذا له دلالته الفنّية التي ينبغي أن نقف عندها، فنقول : الذي يبدو محتملاً هو أنّ رمز (القفل) يظلّ أشدّ الرموز المشابهة له تعبيراً عن الانغلاق الفكري، أي : أنّ «الختم» و «الطبع» و الرين و الأغطية... إلخ تظلّ رموزاً للانغلاق لا تصل إلى درجة رمز الأقفال، حيث يظلّ هذا الرمز أشدّها – كما قلنا – تعبيراً عن الانغلاق. يدلّنا على ذلك: كلّ من السياق الذي ورد فيه، و من الدلالة الذاتية التي يتضمّنها.

و أمّا السياق فهناك أوّلاً – كما كرّرنا – ورود الرمز في سياق الاستجابة للقرآن الكريم و ليس مطلق الظواهر، و هناك ثانياً مجيء الرمز – كما ذكرنا أيضاً – كنتيجة لمستويين آخرين من الانغلاق (السمع و البصر)، و ليس كسماتٍ ترد في عرض واحد. كلّ ذلك يدلّنا على أنّ هذا الرمز أشدّ الرموز تعبيراً عن الانغلاق. و لعلّ الدلالة الذاتية التي يتضمّنها هذا الرمز يفصح بوضوح عن هذا الجانب، فالختم أو الغطاء مثلاً يشيران إلى وجود مادّة حاجزة من الاختراق المعرفي للقلب، أمّا القفل فمضافاً إلى كونه مشيراً إلى المادّة المذكورة فإنّه يتضمّن دلالة إضافية هي آلية أو جهاز القفل بما يواكبه من عملية الغلق و الفتح في جهازهما المتآزرين، حيث لا يمكن فتح القفل مثلاً إلّا بواسطة المفتاح،

١ـ محمد ﷺ / ٢٣.

في حين من الممكن رفع الختم أو الغطاء دون أن يتوقّف ذلك على جهاز مرتبط به، كارتباطية القفل بالمفتاح، يضاف إلى ذلك، أنّ عملية الإقفال نفسها، بما تتضمّنه من مرأىً حسّي، يضفي على الصورة جمالية خاصّة يختلف عن جهاز الختم أو الغطاء اللذين لا يقترنان بما هو مرأىً ممتع لدىٰ الناظر بقدر ما يعبّران عن عملية تغطية الشيء فحسب، وهذا ما يفسّر لنا جانباً من الأسرار الفنّية للرمز المشار إليه.

سورة الفتح

قال تعالى : ﴿**إنّ الذين يبايعونك إنّما يبايعون اللّه يداللّه فوق أيديهم...**﴾[1].

في الآية الكريمة عنصر صوري ينتسب إلى ما هو مألوف و شائع مقابل عناصر صورية نادرة في نصوص قرآنية أُخرى، كما أنَّ فيها ما ينتسب إلى التركيبة الواقعية مقابل التركيبية التجريدية. إذن : في الآية الكريمة صورتان : الأولى هي قوله تعالى (يبايعون اللّه) و الأخرىٰ (يداللّه فوق أيديهم).

أمّا الأولى فإنّها من الوضوح لدرجة أنّها لا تحتاج إلى التعقيب، بصفة أنّها تقول بأنّ الذين يبايعون النبيّ ﷺ إنّما يبايعون اللّه تعالى. بيد أنَّ هذا الوضوح نفسه ينطوي على طرافة فنّية، ذلك أنَّ مبايعة اللّه تعالى هي على نحو التجوز أو التسامح في العبارة، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ مبايعة النبيّ ﷺ تتمّ في مظهرها الخارجي من خلال اليد، و أنَّ مبايعة اللّه تعالى إنّما تتمّ من خلال القلب.

و الطرافة هنا تأخذ امتدادها حينما نجد أنّ هذه الصورة تُعدّ في الواقع امتداداً للصورة الأخرىٰ (يداللّه فوق أيديهم)، فاليد هنا تحتلّ موقعاً رمزياً له خطورته الفنّية من حيث اتشاحه، أي رمز اليد، بدلالاتٍ مزدوجة، و ليس بدلالة واحدة.

فاليد مطلقاً، كما هو ملاحظ في بعض العبارات القرآنية الكريمة، تُعدّ رمزاً للهيمنة والمالكية و العطاء و الرعاية... إلخ.

١ـ الفتح / ١٠.

و عندما نعزل هذا الرمز عن سياقه الذي ورد فيه لوجدنا أنَّ الرمز يعني أنّ اللّه تعالى يغدق رعايته على هذا الحشد، كما هو ملاحظ مثلاً في المقولة المعروفة يـد اللّـه مـع الجماعة، و أمّا إذا وضعنا الرمز - في الآن ذاته - في سياق المبايعة التي تـعني - فـي مظهرها الخارجي - التعامل مع اليد، لوجدنا أنّ الرمز، مضافاً إلى ما تقدّم، ينطوي على دلالة أُخرى هي مباركة هذا الحشد من خلال ممارسته للتعامل المذكور.

و هنا، إذا أردنا أن نستعير اللغة البلاغية الموروثة أمكننا أن نقول: إننا أمام عـنصر صوري هو (التورية)، و أمّا إذا أردنا أن نستعير لغتنا الحديثة فحينئذٍ نقول: إننا أمام رمز له مهمّة مزدوجة، أو أمام صور (تضمينية) تعتمد على التـورية، ذلك أنّ التـضمين يـعني إحداث علاقة بين طرفين أحدهما يقتبس متناً، و الآخر يهبه دلالةً تتناسب مع السياق الذي يرد فيه التضمين، كما لو اقتبس الكاتب مثلاً آيةً قرآنيةً أو حـديثاً شـريفاً أو أيّـة نصوص، و أوردها في سياق معالجته لأحد الموضوعات.

و أمّا التورية فتعني إحداث علاقة بين طرفين أحدهما يتضمّن دلالة بعيدة و الآخر دلالة قريبة، ممّا يعني أنّها أحد أشكال التضمين الذي يقتبس دلالة لها خبرتها في ذهن المتلقّي فيهبها دلالة أخرىٰ لها خبرتها، أيضاً، إلّا أنّها أبعد، مع ملاحظة اشـتراكـها فـي الصياغة اللفظية بطبيعة الحال، مع أنّها هي المستهدفة هنا، في الصورة التـي نـحن فـي صددها، تواجه الدلالة المزدوجة التي يستهدفها النصّ فـي آنٍ واحـد : اليـد المـبايعة لرسول اللّه ﷺ، فيما تشير الصورة إلى أنّ يداللّه تعالى (كرمز) فوقها، و اليـد المـباركة بشكل عام، و لذلك فإنّ طرافة هذا الرمز تختلف عن الطرافة التي تتضمّنها التورية العادية لأنّ الأخيرة تستهدف احدىٰ الدلالتين و هي البعيدة، بينا يستهدف النصّ القرآني الكريم كلتا الدلالتين بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿... و مثلهم في الإنجيل كزرع أخرجَ شَطْئَه فآزره فاستغلظ فاستوىٰ علىٰ سُوقه يُعجب الزرّاعَ ليغيظَ بهم الكفّار...﴾[1].

١ـ الفتح / ٢٩.

المدهش فنّياً أنّك ترىٰ بين حين و آخر عناصر صورية تتّسم بسعة الحجم و بتعدّد الصور و بتفريعها و بكثافتها و بتداخلها و بطرافتها... إلخ مثل آية النور ﴿مثل نوره كمشكاة فيها مصباح... إلخ﴾[١] مثل ﴿أيودّ أحدكم أن تكون له جنّة... إلخ﴾[٢]. و منها : النصّ الذي نحن في صدده، و هو الصورة المركبة التي تشبّه محمداً ﷺ و أصحابه و المؤمنين بالزرع أوّلاً، و بكونه قد أخرج شطئه ثانياً، و بكونه قد قوىٰ نتاجه ثالثاً، و بكونه قد تنامىٰ رابعاً، وبكونه قد بلغ ذروة نموّه خامساً، و بكونه يعجب زرّاعه سادساً.

إنّ هذه السلسلة، من الصور التفريعية أو المتداخلة أو المكثّفة أو الاستمرارية، ليست مجرّد رؤىً حسّية تنتسب إلى مرأىٰ طبيعي هو الزرع و مراحل نموّه و استوائه في نهاية المطاف، بقدر ما هي دلالاتٍ أو مرسلاتٍ لها رشحاتها التي يستنطقها المتلقّي بشكلٍ لا نهاية لأمدها الفنّي، و هو أمرٌ يتطلّب الوقوف المطول حيالها.

إنّه من الممكن للنصّ أن يشبّه الإسلاميين المشار إليهم بنموّ الزرع و استوائه و ثمره مثلاً من خلال المقارنة بينه و بين نشأة الاسلام و انتشاره، أو بينه و بين رجاله الذين وصفوا بكونهم أشدّاء على الكفّار رحماء بينهم، و بكونهم ركّعاً سجداً سيماهم في وجوههم... إلخ.

لكن عندما نجد أنّ النصّ يطرح دالات، مثل الزرع و الشطء و الأزر و الاستغلاظ والاستواء على السوق و إعجاب الزرّاع و إغاظة الكفار، أمثلة هذه الدالات لابدّ أن تنطوي على أسرار مدهشة، إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ النصّ القرآني الكريم يتميّز عن النصوص العادية بكونه نصّاً إلهيّاً لا يتحدّث إلّا بما هو كمال لا مجال للمناقشة فيه.

طبيعياً ينبغي ألّا نعزل هذا الموقع الختامي بسورة الفتح عن مضمون السورة نفسها، حيث تتحدّث أو تستهلّ حديثها عن الفتح و النصر، و تتحدّث عن مبالغة رسول اللّه ﷺ في اختتام السورة، ثمّ بالحديث عن الرسول ﷺ نفسه و علاقته بالإسلاميين ينبغي ألّا نعزل ذلك عن هذا المقطع الصوري المدهش، كما ينبغي ألّا نعزل افتتاحية المقطع أو شطره

١ـ النور / ٣٥.

٢ـ البقرة / ٢٦٦.

الأوّل، الذي يتحدّث عن ﴿محمدٌ رسول‌اللّه و الذين معه أشدّاء على الكفّار رحماء بينهم تراهم رُكّعاً سجّداً يبتغون فَضْلاً من اللّه و رضواناً سيماهم في وجوههم من أثر السجود﴾[1] عن شطره الثاني الخاصّ بالتشبيه الذي نحن في صدده، مضافاً إلى الوقوف على السرّ الكامن من وراء الطرح لكلٍّ من التوراة و الإنجيل ﴿ذلك مثلهم في التوراة ومثلهم في الإنجيل...﴾[2] حيث يتردّد المعنيون بشؤون التفسير بين ذهابهم إلى أنَّ المقصود في هذه الآية هل هو أنّ سمة (محمد رسول اللّه و الذين معهم... إلخ) هي المذكورة في التوراة، و أنّ سمة (كزرع أخرج...) هي المذكورة في الإنجيل؟ أم أنّ المقصود هو أنّ الطابعين مذكوران في التوراة و الإنجيل كليهما، فتكون الآية بمعنىٰ أنّ محمداً ﷺ و أصحابه بالسمات المذكورة تشبه زرعاً... إلخ.

إنّ كلّاً من الاستجابتين للقارىء من الممكن أن تفرض ضرورتها الفنّية إذا أخذنا بنظر الاعتبار، و هذا ما نجده في أحدث الاتجاهات النقدية المعاصرة، إنّ لاستجابة القارىء إسهامه الكبير في استخلاص دالّات النصّ...

إذن : لنتابع قراءة النصّ.

قلنا: إنَّ قراءتنا للنصّ لها محتملان أو أكثر.

المحتمل الأوّل، أن ننطلق مع النصّ في شطره الأوّل «محمد رسول‌اللّه و الذين معه...»، و حينئذٍ سنعتبر هذا الشطر طرفاً أوّل من التشبيه، إلّا أنّ هذا الطرف يقترن بأدوات طريفة و بصياغة مثيرة لجملة من الأسباب منها : الطول أو الحالة التفصيليّة لمحتوياته، فهو يشمل محمداً ﷺ و يشمل أصحابه و يشمل جميع المؤمنين، كما أنّه يعرض لسماتٍ متنوعةٍ لهم مثل كونهم : أشدّاء على الكفّار، رحماء بينهم، تراهم ركّعاً سجّدا، يبتغون فضلاً من اللّه تعالى، سيماهم في وجوههم، كما أنّه يعرض لهذه السمات من خلال استشهاده بالتوراة التي نطقت بسماتهم المشار إليها، مضافاً إلى المتمثّل الآخر الذي يعني : استشهاده أيضاً بالإنجيل الذي نطق بسماتهم.

في تصوّرنا، و نحن نستنطق الصورة المذكورة، من خلال إيماننا الكامل بأنّ النصّ

---

١ و ٢ـ الفتح / ٢٩.

هو استجابي في نفس الوقت الذي نعتبره دالّاً له مغزاه الذي استهدفه النصّ فيما لا يعلم تأويله إلّا اللّه تعالى و من منحهم قدرة استجابية «كالمعصومين عليهم السلام»، لذلك فإنّ أهمّية النصّ تتمثّل في ترشحه بكلا الاستجابتين الاستجابة التي ينطق بها النصّ نفسه دون أن تتدخل استجابة القارىء فيه، و الاستجابة التي يكتشفها القارىء، و هذا هو ما يطبع غالبية النصوص القرآنية، عدا ما نصّت عليه المأثورات التفسيرية عنهم عليهم السلام.

و في ضوء هذا، نعتبر جميع الاحتمالات التي يمكن أن يستجيب لها القرّاء لا غبار عليها مادامت محكومة بالإمكان دون الامتناع. فالذهاب مثلاً إلى أنَّ النصّ يستهدف الإشارة إلى أنَّ محمداً صلّى اللّه عليه و آله و الذين معه بسماتهم المشار إليها قد ذكرتهم التوراة، و أنَّ الإنجيل قد ذكرهم مشبّهين بزرعٍ أخرج شطئه... إلخ. أو الذهاب إلى أنّ محمداً صلّى اللّه عليه و آله و الذين معه ذكروا في التوراة، كما ذكروا في الإنجيل، و أنّهم مشبّهوه بزرع... إلخ. إنّ كلّاً من هذين الذهابين، له مسوّغه الفنّي الخاضع للإمكان، كما قلنا.

و المطلوب هو أنْ نتبيّن الأسرار الفنّية وراء هذا التشبيه، بطرفيه اللذين يلفتان النظر بنحو مدهش من حيث الطول و التفصيل و التفريع و التكثيف... إلخ.

الواقع، أنّ المتلقّي يندهش حينما يواجه هنا الشريحة الصورية التي تدعه حيناً يستجيب إليها من خلال كشفه بأنَّ السمات التي رسمتها لمحمد صلّى اللّه عليه و آله و المؤمنين «أشدّاء رحماء، ركّعاً و سجّداً، سيماهم، يبتغون فضلاً.) تشكّل سمات مذكورة في التوراة، و أنّها لأسباب يستدعيها السياق الاجتماعي لعصر الرسالة، أو لأسباب عبادية يستدعيها السياق العبادي للإسرائيليّين، قد ركّز عليها، أي السمات المشار إليها، أو لأنَّ النصّ أساساً يستهدف توصيل هذه السمات إلى المتلقّي و جعلها ملامح للمجتمع الإسلامي بخاصّة أنّها تجمع بين نمطي السلوك لا أنها تقف عند واحد منها، بصفة أنّ طبيعة الظروف التي يحياها المجتمع إمّا أن تفرض عليه أن يمارس سلوكاً طقسياً فحسب، كالصلاة والدعاء... إلخ، أو يمارس سلوكاً جهادياً، كالذهاب إلى سوح المعركة، أو يمارس كليهما في آن واحد أو حسب متطلّبات السياق.

هذا من جانب، و أمّا من الجهة الأُخرىٰ فإنّ السلوك الاجتماعي القائم على التعامل مع الآخرين يصبّ إمّا في نزعة مسالمة أو نزعة عدوانية أو حسب متطلّبات السياق.

من هنا، فإنّ النصّ نجده قد استقطب جميع السمات. كلّ واحدة بشطريها ـ الطقسي و الجهادي ـ (الرحمة و الشدّة) راسماً بذلك خطوطاً لا ينفصل أحدها عن الآخر بالنسبة إلى سلوك الإنسان عبادياً، و بذلك يستخلص المتلقّي بأنّ السلوك العبادي لا يجنح إلى أحدِ النمطين الطقسي أو الجهادي، بقدر ما يتوفّر عليهما حسب ما يتطلّبه الموقف.

إنّ هذا الكشف للسلوك يظلّ حقيقة مطلقة تستهدفها الصورة القرآنية المذكورة، وهذه هي الدلالة العامّة للنصِّ، بصفة أنّ النصّ الخالد هو ما يرشح بحقائق مشتركة أو عامة في نفس الوقت الذي نجده متوفّراً على دلالة خاصّة بزمان أو بمكان أو بموقف محدد، كما هو ملاحظ بالنسبة إلى الإشارات المتّجهة إلى محمد ﷺ و الذين آمنوا معه أو إلى الزمان الذي ينتظم هذه الجماعة، أو إلى الكتب الخاصّة كالتوراة أو الإنجيل، فيما وردت السمات المذكورة فيهما... إلخ.

و أمّا الصوغ الفنّي لهذه الدالّة فيمكن استشفاف سمات متنوعة له، منها : التأرجح الذي يكتشفه المتلقّي كلّ واحد حسب قراءته بالنسبة إلى السمات المجتمعية للمسلمين، من حيث كونها مذكورة في التوراة أو فيها و في الانجيل، أو أنّها في التوراة، أي الطرف الأوّل من التشبيه و أنّ الطرف الآخر منه في الإنجيل. و في ضوء هذه القراءة تكون الصورة قد ألمحت إلى أنّ السمات المجتمعية ذكرت في التوراة، و ذكر تناميها في الإنجيل، لذلك فإنّ القراءة لهذا الجانب تقتادنا إلى أن نكتشف جملة من الأسرار الفنّية، مثل النموّ العضوي للصورة، بصفة أنّ النموّ الفنّي يعني أنّ ما طرح في البداية يتنامىٰ إلى ملمح آخر في النهاية، و هذا ما نلحظه في الصورة الّتي طرحت من خلال سمات الشخصية الإسلامية، و تنامت إلىِ الحديث عن كيفية تطوّرها و اتساع حجمها فيما بعد، بصفة أنَّ التوراة هي سابقة على الإنجيل، فيكون الحديث عن الشخصية الإسلامية في التوراة مسبوقاً بالحديث عنها في الإنجيل. و هذا هو واحد من أهمّ الأسرار الفنّية لصياغة الصورة المشار إليها.

و هذا فيما يرتبط بعلاقة طرفي التشبيه.

أمّا ما يتّصل بالتشبيه نفسه، أي : عملية التنامي و انتخاب ظاهرة الزرع لها بالنحو الذي لحظناه، فأمرٌ يتطلّب مزيداً من القراءة، فنقول : ينبغي أن نضع في الاعتبار أنّ النصّ عندما ينتخب ظاهرة صورية، كالزرع بتفريعاته المتنوعة، إنّما ينتخبها لنكات تتوفّر فيها دون غيرها، أو على الأقلّ بالنسبة إلى استجابة القارئ و قدراته التذوّقيّة، و في تصوّرنا أنَّ الزرع من جانب ثمّ تفريع ذلك إلى إخراج الشطء فالأزر فالاستغلاظ فالاستواء على السوق، و كون ذلك يعجب الزرّاع و يغيظ الكفّار من جانب آخر، يظلّ على خطوط متجانسة مع الأوصاف التي خلعها الطرف الأوّل من التشبيه على محمد ﷺ و الذين آمنوا معه، و على خطوط متطابقة مع الاستجابة التي ترىٰ أنّ وصف المؤمنين في الإنجيل قد لا يرتبط بوصفهم في التوراة، فالأوّل يتحدّث عن سماتهم و الآخر يتحدّث عن مجتمعهم النامي.

أقول : نحن مع الاستجابتين، و كلٌّ منهما يحمل مسوّغاته الفنّية. بيد أنّ الاستجابة الثانية تعلن عن هويتها بوضوح، حيث إنّ المجتمع النامي يتماثل مع زرعٍ يخرج فراخه تدريجاً، و من ثمّ يتقوّىٰ الزرع، و يتزايد نموّه على مستوىٰ الغلظة، أي نهاية النموّ، حتّى يستوي على سوقه، و حينئذٍ لا يتأثّر بهبوب الرياح و نحوها، أي يبقىٰ ثابتاً يفرض حقيقته، و كلّ من هذه المفردات يتطابق - كما هو بيّن - مع حقيقة رسالة الإسلام من بدء حركتها حتّى استقرارها بعد الفتح، حيث بدأ الإسلام مستخفياً في مكّة ثلاث سنوات، ثمَّ بدأ يتحرّك في المدينة حتّى تحقّق الفتح. و المراحل التي قطعها تتماثل مع الزرع من حيث إفرازه ـ أي الإسلام ـ لشخصيات ريادية تحمّلت عبء القيام بنشر الرساله (أخرج شطئه) فقوّى الإسلام بالداخلين فيه حتّى استكمل قواه (فاستغلظ)، و حينئذٍ فرض وجوده على مسافات كبيرةٍ (فاستوىٰ على سوقه) كما استتلى أن ينتزع الإعجاب من العاملين في حقل التنمية (يعجب الزراع)، و بالمقابل قد استتلىٰ إغاظة الكفّار الذين خسروا حركتهم، كما هو واضح.

سورة الحجرات

قال تعالى: ﴿... أيحبّ أحدكم أن يأكل لحم أخيه مَيْتاً فكرهتموه...﴾[1].

إنّ قراءتنا لهذا النصّ الصوري تقترن بإثارات فنّية متنوعة، في ميدان صياغة الصورة و تشخيص نمطها، كما لو كانت تشبيها أو استعارة أو رمزاً... إلخ. بيد أننا وفقاً لرصدنا لأنواعِ الصور و محاولة فرز كلٍّ واحدة منها عن الأُخرى، حيث اعتاد الأقدمون، أو حتّى بعض المعاصرين، أن يدمج أكثر من صورة ويهبها مصطلحاً واحداً، نصطلح على الصورة أعلاه اسم الصورة الاستدلالية، أي الصورة التي تعتمد إحداث علاقة بين طرفين يستدلّ بأحدهما على الآخر، حيث استدلّ بالصورة أعلاه على ممارسة الغيبة و غيرها.

و تتجسّد الأهمّية الفنّية للعنصر الاستدلالي بكونه يقوم على محاكمة عقلية تعتمد ما هو حسّي أو قيمي من الظواهر. و تتضخّم الأهمّية الفنّية للعنصر المذكور حينما يقترن بأدوات أُخرىٰ كالحوار أو التقابل و نحوهما، كما هو ملاحظ في الصورة التي نحن في صددها، مضافاً إلى عناصر أُخرىٰ نحاول أن نقف عليها الآن في تحليلنا للصورة المشار اليها.

الغيبة ـ كما نعرف جميعاً ـ هي ممارسة عدوانية تتّخذ من العنصر اللفظي أداة للتعبير عن النزعة المذكورة متجسّدة في الإساءة إلى شخص غائب عن المجلس أو اللقاء الذي مورست فيه الغيبة. و لعلّ ما يزيد النزعة العدوانية بروزاً هو اقترانها بنمطٍ آخر من السلوك

١ـ الحجرات / ١٢.

هو النفاق حيناً، كما لو كان الشخص ذا علاقة إيجابية مع الجارح فيقابله بوجهٍ إيجابي في حضوره، و بوجهٍ سلبي في غيابه، أو يهابه عند حضوره.

و لكن حتّى بمنأىً عن هذا الجانب فإنّ ممارسة الغيبة تُعدّ عملاً عدوانياً بالغ الدلالة، مادام يشكّل ليس إساءة أو تشويهاً لسمعة الآخر فحسب، بل يجسّد ممارسة لإشاعة الشرّ أيضاً، بصفة أنّ فضح الآخر هو إشاعة لما مارسه سرّاً أو بنحوٍ لم يسمع به الآخرون.

من هنا، بمقدورنا أن نتبيّن أهمّية الصورة الاستدلالية التي نسجها النصّ بالنسبة إلى الغيبة من حيث صلتها بالظواهر التي أشرنا إليها.

إذن : لنتحدّث عن الجانب الفنّي للصياغة الصورية المتقدّمة فنقول :

لقد انتخب النصّ ظاهرة «الأكل للحم الميّت» من جانب، و كونه (أخاً) من جانب آخر. و نحن إذا وضعنا في الاعتبار أنّ النصّ القرآني الكريم – و هو نصّ يتّسم بالكمال والإعجاز – لا ينطق إلّا بما هو أكمل تعبيراً عن الحقائق، حينئذٍ نقتنع تماماً بأنّ الظاهرة التي توكّأ عليها في كشفه للمفارقات التي تنطوي الغيبة عليها لابدّ من انطوائها على ما هو مثيرٌ و مدهش.

و يمكننا ملاحظة ذلك حينما نجد أوّلاً انتخابه للحم الميّت كما قلنا. و ثانياً كونه لحم الأخ دون غيره من الأطراف الاجتماعية. ولعلّ أوّل ما يتداعىٰ إلى الذهن هو : العلاقة بين المجروح (أي من اغتيب) و بين الجارح (أي من اغتاب)، حيث نعرف أنّ الغيبة تتمّ – في الغالب – من خلال الأشخاص الذين يرتبطون بعلاقة (المواجهة) فيما بينهم أو ما يُطلق عليه مصطلح (الجماعة الأدلية) في اللغة الاجتماعية و هم الأصدقاء أو الاعداء، و حينئذٍ فإنّ النصّ حينما ينتخب الأخ دون غيره، فإنّ تشبيه الغيبة بأكل لحمه يظلّ من الوثاقة بمكان كبير، هذا من جانب، و حتّى لو أخذنا الظاهرة من جانبها الآخر، و هو انسحاب الغيبة على مطلق المؤمنين بما فيهم غيرالمرتبطين بعلاقة المواجهة أو الصداقة، فإنّ الرابطة الإسلامية العامّة القائلة بأنّ «المؤمنين إخوة» تنسحب على هذه الظاهرة بدورها، و عندئذٍ تكون العلاقة الفنّية بين (الأخ) و بين أكل لحمه و هو ميّت من الوثاقة بالمكان

الكبير الذي أشرنا إليه. لكن لندع ذلك و لنتّجه إلى التركيبة الصورية في مادّتها العامّة التي تقوم على ظاهرة (أكل لحم الميت) لملاحظة مكنوناتها الفنّية المذهلة، فما ذا نجد؟

السؤال أوّلاً هو لماذا عملية «الأكل»، ثمّ لماذا الميّت «بعد أن أوضحنا السرّ الفنّي لظاهرة «الأخ» دون غيره من الأطراف الاجتماعية؟ إنّ عمليّة الأكل ـ كما هو بيّن ـ إشباع لأهمّ حاجة حيوية عند الإنسان. و هذا يعني أنَّ النصّ قد انتخب للغيبة أشدّ عمليات الإشباع عند الإنسان ممّا تستتبع أشدّ الذنوب مفارقةً بما يترتّب على المفارقة من العقاب الشديد. و في هذا تحسيس للشخصية بمدىٰ ما تمارسه من عظيم الذنب، كما هو واضح.

و أمّا بالنسبة إلى كون الأكل للحم الميّت فإنّ الظاهرة تزداد توهّجاً حينما نضع في الاعتبار أنّ النصّ لم يستهدف من عملية الأكل ما يتّسم بنمطه الأشهىٰ، بقدر ما كان التركيز على ظاهرة الأكل بصفتها إشباعاً. و أمّا نمطه فإنّ النصّ سيحوله إلى ما هو مضادٍ، أي يستخدم الرمز من حيث توظيفه في سياق جديد، لذلك فإنّه قد انتخب نمطاً من الإشباع الذي يقترن بأبشع صوره مادام مستهدفاً السمة المضادّة لإشباع الحاجة، و ليس النتيجة الطبيعية له. لذلك فإنّ أبشع عمليات الأكل تتمثّل في ظاهرة مقترنة بثلاث سماتٍ مرتبطة بثلاث حواس، كلّ واحدة منها تكفي وحدها لإثارة الاشمئزاز في النفوس، والحواسّ المرتبطة بالسمات الثلاث هي حاسّة التذوق، حاسّة الشمّ، حاسّة البصر، فالحالة التذوقية هي تناول لحم الميّت، و الحاسّة الشمّية هي : رائحة الميت، و الحاسة البصرية : هي مرأىٰ الميت، و حينما تتواكب هذه الحواس في آن واحدٍ حينئذٍ بمقدورنا أنْ نتصوّر مدىٰ درجة الاشمئزاز التي تصيب الشخص، و هو يشاهد جثّة أو لحمَ ميّت يقترن برائحه كريهة تزكم الأنف، و يقترن بمنظر بشع هو شكله، و بهذا يكون النصّ قد استخدم رمزاً مكثّفاً يحتشد فيه ما يثير القرف لدىٰ المتلقّي و هو يتمثّل عملية تناول للحم الميت. و لكي لا يدع النصّ المتلقّي بمنأىً عن التخيّل المذكور، أردفه مباشرةً بعبارة (فكرهتموه) حتّى يجعله في اللحظة المذكورة يعايش هو في هذه الصورة المقترنة بإثارة أشدّ درجات الكراهية لممارسة الغيبة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة قٓ

قال تعالى: ﴿و لقد خلقنا الإنسان و نعلم ما توسوس به نفسه و نحن أقرب إليه من حبل الوريد﴾[1].

الصورة أعلاه تتضمّن نمطاً من الصياغة التي تجمع بين التشبيه و الرمز عبر تركيبة خاصّة. التشبيه هو عبارة (أقرب) فيما نصطلح عليه بالتشبيه المتفاوت، و الرمز هو (حبل الوريد)، و يعنينا من ذلك: السمة الفنّية لهذا التركيب، فنقول: النصّ هنا يستهدف الإشارة إلى أنّه تعالى أعرف بما في أعماق الإنسان من الأفكار التي يحياها. و نحن نستنتج ذلك من خلال سياق الصورة التي تقدّمتها عبارة (و نعلم ما توسوس به نفسه)، و العبارات التي تأخّرت عنها من نحو ﴿إذ يتلقّى المتلقّيان عن اليمين و عن الشمال قعيد * ما يَلْفِظُ من قول إلّا لديه رقيب عتيد﴾[2] إذن الظاهرة هي: رصد السلوك من قبل اللّه تعالى، حيث أشار النصّ إلى معرفته تعالى بما توسوس به الشخصية، و أشار إلى أنّ هناك نمطين من الملائكة تسجّلان سلوكه (عن اليمين و عن الشمال قعيد) و أنّه حتّى بالنسبة إلى ما ينطق به من قول فثمّة رقيب عليه.

للمرّة الأُخرىٰ ما يعنينا من ذلك هو: المدىٰ الفنّي الذي تنطوي عليه الصياغة الصورية المشار إليها، بعد أن نكون قد وقفنا عند دلالتها الفكرية سريعاً.

من حيث الدلالة و علاقتها بالصورة يشير النصّ إلى أنَّ اللّه تعالى خلق الإنسان،

١ـ قٓ / ١٦.

٢ـ قٓ / ١٧ ـ ١٨.

وأنّه يعلم ما تحدّثه به نفسه من ممارسة هذا السلوك أو ذاك، و أنّه تعالى أقرب إليه من حبل وريده. فالملاحظ هنا أنّه تعالى وصل بين خلقه الإنسان و بين وسوسته. و السؤال هو : أنّ الوصل بين هاتين الظاهرتين يعني شيئاً هو : المعرفة التامّة بما في الأعماق حتّى بالنسبة إلى نواياه، و ليس سلوكه المتجسّد في هذا الفعل أو ذاك، إذ من الملاحظ أنّ المعرفة في مستواها العادي تتمثّل في ممارسة الفعل و ليس في النوايا، النصّ يريد التنبيه على مطلق سلوك الإنسان و إزاحة التوهّم عند من يخيّل إليه أنّ الفعل الخارجي هو الفاضح للسلوك و ليس النيّة. لذلك نجد أنّ النصّ قد انتخب ظاهرة الوسوسة يشير به إلى النيّة من جانب و إلى سلبيتها من جانب آخر، لأنّ الوسوسة من الشيطان كما هو واضح، والمهم بعد ذلك هو، علاقة هذه الظاهرة بالعنصر الصوري الذاهب إلى أنّه تعالى أقرب إلى الإنسان من حبل وريده.

لا شكّ، أنّ الصورة المشار إليها جاءت لتوضّح أو لتعمّق معنى معرفته تعالى لوسوسة الإنسان و درجتها و مدىٰ درجة معرفته بذلك، حيث شبهها بأنّها أقرب إليه من حبل وريده.

و السؤال هو : ما هي السمات الفنّية لهذه الصورة المتجسّدة في أنّه تعالى أقرب إلى الإنسان من حبل وريده، أو لنقل : ما هي الدلالة الفنّية لحبل الوريد دون غيره من الظواهر التي يمكن أن يشبّه منها مثل هذا الموقف؟ النصوص المفسّرة تشير إلى أنّ المقصود من ذلك هو : عرق يخالط بدن الإنسان أو عرق بالقلب أو عرق بالحلق... إلخ.

و لعلّ الاتجاه الذاهب إلى أنّ المقصود به هو : الحلق أو العرق الأقرب إلى القلب، ينسجم مع سياق النصّ، فهذا العرق يتّصل من جانب بالمخّ و يتّصل بالقلب، و كلاهما على صلة واضحة بأفكار الإنسان،ووسوسته التي أشار النصّ إليها (و نعلم ما توسوس به نفسه)، بصفة أنّ الأفكار صادرة من المخّ، و أنّ القلب هو الذي يعايشها تقبّلاً أو رفضاً أو تحفّظاً، يُضاف إلى ذلك صلة هذا العرق أو الحبل بحياة الإنسان أساساً، فمع قطعه مثلاً تنقطع حياة الإنسان.

إذن : أمكننا أنْ نتبيّن أهمّية انتخاب هذه العيّنة الحسّية دون غيرها من العيّنات

بالنسبة إلى التشبيه الذاهب إلى أنّه تعالى أقرب إلى الإنسان من حبل وريده في معرفة ما توسوس به نفسه، أو في السيطرة عليها، أو في رصدها... إلخ، حيث ينهي النصّ ذلك بالإشارة إلى الملكين المرابطين عن يمينه و شماله و الحاصين عليه حتّى ما ينطق به من الكلمات.

قال تعالى : ﴿و جاءت كلُّ نفسٍ معها سائق و شهيد * لقد كنتَ في غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرُك اليومَ حديد * و قال قرينه هذا ما لدي عتيد﴾ [1]

النصّ أعلاه، ينطوي على جملةٍ من الأداءات الفنّية في صعيد الصورة، و ما تواكبها من أدوات لغوية، و في مقدّمتها عنصر المحاورة. و بالرغم من أنّنا نتحدّث عن العنصر الصوري، و ليس اللغوي أو اللفظي، إلّا أنَّ الأخير بمواكبته للعنصر الصوري يسهم في إقرار الدلالة الفنّية له.

أوّل ما يواجهنا في هذا الصدد هو : الرمزان (سائق) و (شهيد). و مع أنَّ هاتين العبارتين تحملان دلالتهما اللغوية، السائق : بصفته يسوق الإنسان إلى ساحة المحاكمة أو الحساب، و الشهيد : بصفته الملك أو الجوارح التي تشهد على الشخص بممارسته هذا العمل أو ذاك.

أقول : على الرغم من ذلك، فإنّ العبارتين المذكورتين تحملان دلالة الرمز، من حيث كونه مؤشراً إلى دلالة أُخرىٰ غير بطانتها اللغوية المباشرة، بصفة أنَّ العبارتين تُومئان إلى (ملك)، و هو غير السائق بصورته المطلقة، و إلى الملك أيضاً بصفته شاهداً وليس سائقاً، أو بصفة أنّه، أي الشهيد، هو الجوارح، مضافاً إلى أنّنا في حالة ذهابنا إلى أنّ السائق و الشهيد في الحالتين هما ملكان : أحدهما يسوق و الآخر يشهد، فعندئذٍ تكتسب هاتان العبارتان دلالتهما الرمزية و ليس اللغوية. و نتّجه إلى الجزء الآخر من الصورة (فكشفنا عنك غطاءك) و الجزء الأخير منها (فبصرك اليوم حديد) لنواجه أُفقاً آخَر من

١ـ قٓ / ٢١ ـ ٢٣.

الحشد الصوري الممتع. فالنصّ أوّلاً يتحدّث بلغةٍ مباشرةٍ عن تغافل الشخصية المنحرفة عن اليوم الآخر و جزاءاته (لقد كنت في غفلة من هذا)، ثمّ يردفه بلغة غير مباشرة (فكشفنا عنك غطاءك)، أي: يردّ النصّ على غفلة الإنسان بعنصر صوري هو: كشف الستار الذي حجبه عن النظر إلى اليوم الآخر، ثمَّ بعنصر صوري أكثر كثافةً، و هو (فبصرك اليوم حديد)، حيث رتّب على عملية الكشف عملية حدّة النظر محققاً بهذا عملية الإنماء العضوي لصياغة الصور. فالملاحظ أنَّ النصّ بانتخابه الرمز أو الاستعارة (غطاءك) ثمّ بانتخابه الرمز أو الاستعارة (حديد) بالنسبة إلى النظر، إنّما يحدّثنا أوّلاً عن العلاقة بين الغفلة والغطاء، ثمّ بين الكشف وحدّة البصر، حيث نلحظ (التضادّ) الصارخ من جانب التضادّ بين الغطاء و بين حدة البصر، و بين كون أحدهما ترتّب على الآخر من جانب آخر، والأهمّ من ذلك نلحظ طبيعة الثراء الصوري متمثّلاً في عمليتي الكشف والحدّة.

أمّا الكشف فتتجسّد نضارته في كونه يتحدّث عن الغطاء الذي يرمز إلى الغفلة الدنيوية، و لا رمز أشدّ كثافة من الغطاء الذي يستر الوعي العبادي عن الشخصية المنحرفة الغافلة، أي: أنّ (الغفلة) يرمز لها بـ(الغطاء) الذي يسدّ على الشخصية المنافذ جميعاً، وبالمقابل فإنَّ الكشف عن الغطاء بعد أن تنتقل الشخصية إلى اليوم الآخر و استتباع ذلك (حدّة) النظر إنّما يكشف دلالة الرمز و يهبه جمالية فائقةً من خلال التضادّ الذي أشرنا إليه بين الغفلة التامة و بين النظر الحادّ، فهناك إغراق في الغفلة، و هنا إغراق في ما يضادّها وهو حدّة الوعي بما كانت عليه الشخصية من الغفلة، فالحدّة ـ هنا ـ رمزٌ مكثّف ينطوي أوّلاً علىٰ كونه عيّنة أو ملمحاً خارجياً للشخصية، مفصحاً عن الملمح الداخلي المتأزّم لها.

و نحن لو سمحنا بأن ندقّق تأمّلنا في المرأى الجسمي بعملية حدّ النظر، لخرجنا باستجابة هائلةٍ مدهشة بمنطويات هذه الصورة. فحدّة النظر تكشف أوّلاً عن وجود (توتّر) في الشخصية غير عادي، كما يكشف عن وجود دلالاتٍ تعايشها الشخصية مصحوبةً بطبيعة الحال بالتوتّر المشار إليه، و كلّ من الدلالات و التوتّر يحمل طابعه السلبي الذي يعني: أنّ الشخصية قد ظهر لها الآن (عند الحساب) أنّها كانت في غفلة عن

هذا اليوم و جزاءاته، بما يصاحب هذا الاحساس من ندم، و بما يخلّفه هذا من تـمزّق وانسحاق... إلخ.

طبيعياً، أنّ الأهمّ من ذلك، من الزاوية الفنّية، هو : أن الدالّ (حدّة البصر) هـو الذي يضفي على الصورة جماليتها، من خلال كونه مظهراً فيزيقياً، و إلّا كان ممكناً أن يكتفي النصّ بالذهاب إلى أنّ الإنسان في اليوم الآخر يكتشف مدىٰ غفلته في الحياة الدنيا .إلخ، إلّا أنّ إبراز هذه الدلالة في دالٍ حسّي أو ملمح خارجي للشخصية يـظلّ أشـد حـيويةً للمتلقّي عندما يشاهد أشخاصاً يتحرّكون أمامه، و ليس حيال مفهومات أو دلالة فحسب.

بعد ذلك، يتحدّث النصّ عن التفصيلات المترتّبة على هذه الصورة و المواكبة لها والمتقدّمة عليها متمثّلة في عملية رصد السلوك و نتائجه، بعد أن يكون النصّ قد أومأ إلى العملية المذكورة، من خلال الرصد الدنيوي للسلوك قبل أن يصوغ الصورة الأُخـروية (الكشف و الحدة)، حيث مهّد لها بالإشارة إلى الملكين الراصدين للسـلوك (اذ يـتلقّىٰ المتلقّيان عن اليمين و عن الشمال قعيد ما يلفظ من قول إلّا لديه رقيب عتيد) و بعد أنْ يتقدّم بصياغةِ الصورة (الكشف و الحدّة) يرتدّ إلى عملية الرصد و نتائجه فيقول ﴿و قال قرينه هذا ما لدي عتيد... قال قرينه ما أطغيته و لكن كان في ضلال بعيد... يوم نقول لجهنّم هل امتلأت و تقول هل من مزيد﴾[1].

إنّ هذه الآيات الكريمة التي أعقبت الصورة المذكورة و الآيات التي تقدّمتها تشكل بمجموعها موقفاً أو مقطعاً من الصوغ الفنّي لشريحة من السلوك لا تقف عند مجرّد صياغة الصورة – الكشف و الحدة – بل تتجاوزها إلى صياغة حادث و بيئةٍ و شخصية قصصية لها إمتاعها الفنّي العظيم. فهناك أوّلاً شخصيات متنوعة (بشر و ملائكة)، و هناك بـيئات مختلفه (دنيا و آخرة)، و هناك حوادث (و نفخ في الصور.) و هناك مواقف (عملية الرصد، و قال قرينه...إلخ) بما يواكب ذلك جميعاً عنصر الحوار و السرد.

و المهمّ هو : أنّ الحوار بخاصّةٍ قد أضفىٰ جمالية فائقة على الموقف، و لكن ما يعنينا هو الحوار (الصوري) متمثّلاً في قوله تعالى «يوم نقول لجهنّم هل امتلأت...» و إذا كانت

١ـ قٓ / ٢٣ ـ ٣٠.

الصورة هي : مركب من شيئين لا علاقة بينهما في صعيد الواقع، فيمكننا حينئذٍ عدّ المحاورة المتقدّمة (صورة).

طبيعياً، من الممكن أن تكون المحاورة المذكورة واقعاً بالفعل، كما لو أوحىٰ اللّه تعالى إلى خزنة جهنّم بذلك، و إجابتها بما تقدّم، بيد أنّ نمط المحاورة يوحي بأن المسألة حوار مصطنع على مستوىٰ الصياغة (الرمزية)، أي : أنّنا أمام صورة رمزية تشير إلى الأعداد الهائلة من المنحرفين الذين تسعهم جهنّم و زيادة. و بدلاً من التعبير عن ذلك باللغة المألوفة يتّجه النصّ القرآني الكريم إلى التعبير باللغة الصورية التي جمعت إلى جمال الصورة جماليّة الحوار و حيويته المتمثّلة في تساؤل هو : هل امتلأتِ بالمنحرفين يا جهنّم؟ و يجيء الجواب : إني أسع للمزيد منهم، فهل من مزيد؟ و تتضخّم جمالية الحوار حينما يتمّ طرفا الحوار من خلال عنصر التساؤل، و ليس التساؤل والإجابة فحسب، حيث نلحظ أنّ جهنّم بدورها تُسأل : هل من مزيد. و نحسب أنّ جمالية الحوار المتقدّم بلغته و رموزه و طريقة صياغته لا يمكن ان نتلمسها من خلال التحليل الفنّي، بقدر ما ندع ذلك للقارىء الذي يتحسّسها من خلال تذوّقه الصرف. مادام الفنّ لا يخضع في غالبيته إلى القدرة المنطقية في تحديده، بل الإحساس الداخلي للمتلقّي بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الذاريات

قال تعالى : ﴿و في عادٍ إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم * ما تَذَرُ من شيءٍ أتت عليه إلّا جَعلته كالرميم﴾[1]

النصّ أعلاه يتضمّن استعارة (الريح العقيم) و تشبيهاً (جعلته كالرميم). في البداية ينبغي أنْ نشير إلى أنَّ الصورة القرآنية تتميّز بتنوعها في الصياغة و التركيب، و حيناً آخر للنادر من الخبرات، و حيناً ثالثاً للطريف و المدهش من التركيب... و هكذا.

و لكلٍّ من هذه المستويات مسوغاته بطبيعة الحال.

و في الصورتين المتقدّمتين نواجه أكثر من مستوىً مألوف و طريف في التركيب والصياغة، بالنسبة إلى الاستعارة (الريح العقيم) نواجه تركيباً يترشّح بأكثر من دلالة، فبالرغم من أنَّ العقم يعني عدم الولادة، فإنَّ رشحاتها بالدلالات المتنوعة من الممكن أن نتبيّنها بوضوح، فالريح التي أُرسلت على المنحرفين، بما أنّها استئصالية و ليست مجرّد جزاء سلبي، حينئذٍ فإنّ العقم يظلّ التعبير الأوسع و الأدقّ عن الاستئصال، نظراً للصلة الوثيقة بين عدم الولادة التي تعني : العدمية أساساً، و بين الاستئصال الذي يعني العدمية أساساً أيضاً، و من حيث رشحاتها المتعدّدة الدلالة، نلحظ أنَّ العقم لا ينحصر في عدم الولادة فحسب، بل تترتّب آثار سلبية متنوعة، من الممكن أن يشير الشيء إلى إعدامه من الوجود دون أن يقترن هذا الإعدام بما هو مشين كالموت مثلاً أو فقدان الشيء بعد

١ـ الذاريات / ٤١ ـ ٤٢.

وجوده، و هذا بخلاف العقم الذي يقترن بالشؤم كما هو واضح. فالمرأة التي لا تلد مثلاً تظلّ مطبوعة بسمة الشؤم، نظراً لارتباط الاستيلاد باستمرارية النسل البشري، فضلاً عن أنّ الولد يقترن وجوده بنشاطاتٍ و عواطفَ و معطيات كثيرة تحقّق مزيداً من الإشباع والإمتاع للحاجات الأُسرية، و هذا بالنسبة إلى عقم الريح في ما لا تلد، أي معطى ينتفع به، بقدر ما يتسبب في إحداث الظواهر السلبية، و هكذا نجد أنَّ العقم في الاستعارة المذكورة يطفح بدلالات متنوعة يستطيع المتلقّي أن يستنطقها حسب خبراته التي تستولد ما تشاء من الدلالات كما هو بيّن.

و أمّا التشبيه (جعلته كالرميم) فإنّه واحد من التشبيهات المألوفة جدّاً بالقياس إلى تشبيهات قرآنية أُخرىٰ، تتطلّب جهداً ليس باليسير في استيضاح العلاقات المتراكبة بين أطراف الصورة. غير أنّ الأُلفة المذكورة تظلّ ـ كما كرّرنا ـ منطوية على أسرار فنّية عميقة الدلالة، فالرميم إمّا أن يقصد منه العظم البالي، و إمّا أنْ يُقصد منه النبات اليابس، و في الحالتين : فإنّ العظام البالية تسحق، و أنّ النبات اليابس يُداس، و حينئذٍ فإنّ المظاهر المتمثّلة في البلىٰ و اليبس و السحق و الدوس تظلّ لدىٰ الرائي مقترنة من حيث المرأىٰ بالاستمرارية البائسة، إذا قيس بما كان عليه من حيوية الجسد البشري أو حيوية النبات قبل الموت أو اليبس.

و المهمّ هو أنّ النهاية الكسيحة للمنحرفين من خلال المرأىٰ المذكور و صلة ذلك بنمط الجزاء الاستئصالي (الريح العقيم) التي ذرتهم بنحوٍ قد تحولوا من خلاله إلى أشلاء متمزقة، يوضّح لنا مدىٰ حيوية التشبيه المذكور، من حيث صدقه و دقّته بالقياس إلى النهاية العادية لمن يغشاه الموت لسبب أو لآخر، حيث لا يقترن مرأى الموت في الحالة الأخيرة بالمظاهر البائسة التي أوحىٰ بها التشبيه الذي نحن في صدده.

سورة الطور

قال تعالى: ﴿أم لهم سلّم يَستمعون فيه فليأتِ مُسْتمعهم بسلطان مبين﴾[1].

ثمّة نمط من التركيب الصوري اطلقنا عليه مصطلح الإحالة، و نعني بها: الصورة التي تتركّب من ظاهرتين، أو التي تتوكأ على إحداث علاقة بين ظاهرتين يمتنع حدوثهما في دنيا الواقع و الوهم كليهما. و الهدف من ذلك هو الإشارة إلى شيء ممتنع أيضاً. و يتميّز هذا النمط من التركيب الصوري بإثارة بالغة، من زاوية كونه يعتمد عنصر السخرية. و هذا ما نطلق عليه مصطلح الصورة الساخرة، بصفة أنّ الموقف يتطلّب ذلك، و تكون فاعليته حينئذٍ أشدّ درجة بالنسبة إلى المتلقّي.

و لو تأمّلنا الصورة التي نحن في صددها للحظنا أنّها تتحدّث عن المنحرفين المعاصرين لرسالة الإسلام، حيث ترصد مجموعة من أنماط سلوكهم المضحك، من حيث تخرصاتهم حيال الرسالة، و تجبيهم بمجموعة من الأنماط الساخرة مثل ﴿قل تَربّصوا فإنّي معكم من المتربّصين * أم تأمرهم أحلامهم بهذا...﴾[2] ﴿أم خلقوا السموات والأرض * أم عندهم خزائن ربك * أم لهم سلم...﴾[3] إلخ. فالصورة الأخيرة تتساءل ساخرة ألكم أيها المنحرفون سلّم تستطيعون بواسطته أن تصعدوا إلى السماء و تستمعوا إلى الوحي؟ و إذا كان الأمر كذلك حينئذٍ فليأتونا بالدليل، و الجدير بالذكر أنَّ النصّ

١ـ الطور / ٣٨.

٢ـ الطور / ٣١ ـ ٣٢.

٣ـ الطور / ٣٦ ـ ٣٨.

القرآني الكريم في موقع آخر يعتمد هذه الصورة أيضاً، و لكن ليس من خلال التساؤل، بل من خلال عنصر ساخر آخر هـو : الطـلب بـالصعود، و ليس عـلى نـحو التشكـيك أو التساؤل... في الحالين فإنّ السخرية هي العنصر الفنّي الذي يطبع مثل هذه الصورة، من حيث توكؤها على ما هو محال كما هو بيّن.

و الأهمّ من ذلك هو أنَّ الصورة، بهذا النمط من التركيب الساخر و المطالبة بشيء محال، تتصاعد بعواطف المتلقّي إلى ذروة الإثارة التي تستهدف في النهاية تحقيق عنصر (الاقناع) لديه، حيث يقتنع المتلقّي تماماً من خلال مواجهته ما هو محال في ما لا يمكن لأحد أن يصعد إلى السماء، و هذا ما يكشف بأنّ حجج المنحرفين واهية لدرجـة أنّـها تتطابق مع ما هو محال، و هذا هو أهمّ سمة للفنّ، مضافاً إلى كونه قد اعتمد السخرية التي تضفي حيوية خاصّة على استجابة المتلقّي، و تدعه يستمتع بمزيد من الإثـارة الفـنّية بالنحو الذي أوضحناه.

سورة النجم

قال تعالى : ﴿ما زاغ البصر و ما طغىٰ﴾[1]

الآية أعلاه تتحدّث – كما هو بيّن – عن النبيّ ﷺ ليلة الإسراء و ما رآه ﷺ من شخصيات و بيئات مثل شخصية جبرئيل عليه السلام و مثل سدرة المنتهىٰ و جنّة المأوى... إلخ، ومطلق آياته تعالى. المهمّ أنَّ النصّ في سياق عرضه لرحلته ﷺ و مشاهدته للمرائي المذكورة عقّب على ذلك بالقول «ما زاغ البصر و ما طغىٰ»، و هذا التعقيب أو التعليق الذي اعترض السرد القصصي للشخصية و للبيئة قد اعتمد العنصر الصوري بدلاً من المباشرة متمثّلاً في عمليتي عدم زوغان البصر و عدم طغيانه.

إنّ عدم الزوغان و الطغيان هنا قد خلعهما النصّ على سمة جسدية هي البصر، وليس على سمتهما الداخلية (القلب)، و هذا يعني أنّنا أمام رمز، و الرمز ـ كما كرّرنا ـ إحداث علاقة بين ظاهرتين تشير إحداهما إلى الأُخرى المحذوفة بطبيعة الحال. والسؤال: ما هي الدلالات التي تتضمّنها الصورة الرمزية المذكورة؟ إنّ الرمز الرئيس هنا هو «البصر»، و القضيّة تتّصل بمشاهدته ﷺ لشخوص و بيئاتٍ، و حينئذٍ، فإنّ البصر هو الجهاز الوحيد الذي يستخدم في الرحلة الهادفة ليقف ﷺ على الأسرار التي أراد تعالى أن يكشفها للنبي ﷺ، و هذا يعني أنّ المسألة هي المشاهدة، و المشاهدة عملية مباشرة حسّية لا يتوقّع المتلقّي أن تتحول إلى رمز، فلماذا إذن صيغت من خلال الرمز؟ الرمز هنا

١ـ النجم / ١٧.

هو : عدم الزيغ وعدم الطغيان.

أمّا الزيغ فيعني الميل، أي ميل البصر عمّا هو مرسوم من المشاهدة، كما لو مال البصر مثلاً عند الشخص و هو مدعوّ إلى مشاهدة مزرعة ما إلى ما هو خارج عن أسوارها.

و أمّا الطغيان فيعني : تجاوز الحدّ المرسوم إلى ما هو ظلم أو علوّ أو... إلخ.

و إذا كان الميل ينسحب على ما هو مادّي، كميل الظلّ مثلاً، و يمكن أن يتحوّل إلى رمز أو استعارة لما هو نفسي، كشغف القلب نحو شيء ما، فإن الطغيان يظلّ ذا طابع نفسي كالظلم، أو الإحساس بالعلوّ مثلاً، و السؤال من جديد : إنّ هذين الطابعين : الزيغ والطغيان، قد سحبهما النصّ على ظاهرة هي البصر. ترىٰ ما هي الدلالة الفنّية لذلك؟ المفسّرون يشيرون إلى أنّه ﷺ مازاغت عينه يميناً و شمالاً و لم يجاوز الحدّ المرسوم له. وهذا يعني أنّ الرحلة كانت هادفة، و أنّ التجاوز للهدف المرسوم أمرٌ غير مرغوب فيه، بصفته فضولاً أو سلوكاً لا ضرورة له أو منافياً للآداب العامّة... إلخ.

و الأهمّ من ذلك هو توظيف هذين الرمزين لتوضيح الحقيقة المشار إليها، حيث إنّ (الزيغ) هو الميلان، و الطغيان هو التجاوز، و أحدهما غير الآخر، و لكنّهما يَصبّان في دلالة متجانسة. و إذا عرفنا أنّ النصّ القرآني لا يستخدم ما لا ضرورة له، حينئذٍ نستخلص فارقاً بين الرمزين و الزيغ و الطغيان متمثّلاً في أنّ الزيغ هو مجرّد تعبير عن الفضول مثلاً، وأنّ الطغيان هو استثمار الشيء للوصول إلى هدف غير مشروع مثلاً، فالأوّل فضول والآخر تجاوز. و كلاهما قد نزّه ﷺ عنهما.

إذن : يظلّ الرمزان المشار إليهما تعبيراً عن سلوك أخلاقي خاصّ بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة القمر

قال تعالى: ﴿خشعاً أبصارهم يخرجون من الأجداث كأنّهم جراد منتشر﴾[1].

تُعدّ هذه الصورة التشبيهية واحدةً من التشبيهات المذهلة في القرآن الكريم، إننا نعرف بأنّ التشبيه هو ما يتركّب من ظاهرتين تنتج عنهما ظاهرة ثالثة، أو لنقل: هو إحداث علاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في دنيا الواقع، بيد أنَّ هذه العلاقة لا تأخذ قاعدة خاصّة بقدر ما تخضع للسياق الذي يفرض رصداً لأوجه التشابه بين الظاهرتين، فقد يُرصد وجهُ واحدٍ من أوجه الشبه، بحيث يحقّق الإثارة الفنّية، و قد يُرصد وجهان أو ثلاثة، أو حتّى يمكن في حالاتٍ خاصّة أن تُرصد جميع الأوجه لدرجة التقارب أو التماثل بين الظاهرتين، كما في قوله تعالى بالنسبة إلى قضيّة مواراة أحد ابني آدم، حيث رصد الشبه بين مواراته و مواراة الغراب للطائر على درجة من التماثل، حيث إنّ كليهما من ذوي الأرواح، و كليهما مقتول، و كليهما يوارىٰ تحت التراب... إلخ. و المهمّ هو: أنّ بعض التشبيهات يُكتفى فيها رصدُ واحدٍ من السمات، و بعضها أكثر، و بعضها غالبية السمات.

هنا، في النصّ الذي نحن في صدده نواجه النمط الثالث من الرصد، حيث يمكن الذهاب إلى أنَّ هناك ما يقارب عشرة أوجهٍ من الشبه بين الشخوص المنبعثين من قبورهم إلى عرصة القيامة و بين الجراد المنتشر، و هذا ما يحقّق مزيداً من الإمتاع الفنّي حينما

١ـ القمر / ٧.

يرىٰ المتلقّي هذه الأوجه المتكثرة من الشبه بينهما، مضافا بطبيعة الحال ـ و هذا هو الأهمّ ـ إلى عملية الرصد ذاتها بما تنطوي عليها من الإثارة. و هذا ما يتطلّب شيئاً من التوضيح. فنقول: إنّ الموقف الأُخروي -كما هو بيّن من خلال النصوص القرآنية أو الحديثية التي تصفه بأشدّ ألوان الهول ـ يتطلّب حيناً صورة حسّيةً مباشرة مثل الآيات التي استهلّت بها سورة الحجّ مثلاً ﴿إنّ زلزلة الساعة... إلخ﴾[1] و حيناً آخر يتطلّب صورةً تركيبية كالتي نحن في صددها.

إنّ الظاهرة هنا ترتبط بقيام الساعة و خروج الناس من قبورهم على أثر نفخة الصور، و حينئذٍ فإنّ الهول الذي سيرافق مثل هذا القيام و الخروج من حيث المظهر الخارجي للعملية، أي خروج الأعداد الهائلة من البشرية، و هي أعداد لا يمكننا أن نرقّمها إحصائياً، لكثرتها المتمثّلة في البشر جميعاً منذ أن خُلقوا و حتّى قيام الساعة الذي نجهل وقته، مثل هذا المظهر لخروج البشرية جميعاً من القبور ليس من السهل أن نستحضر في أذهاننا مدىٰ هوله، من حيث عملية الخروج في وقتٍ واحد، و تجمّعهم بعد ذلك في مكان واحد، و ما يرافق كلّاً من عمليتي الخروج و التجمّع من الزحام، أو الطريقة التي ينتظمون خلالها أو... إلخ. كلّ أولئك ليس من السهل استحضاره في الذهن بقدر ما يمكن أن نجدها عبر صورة مألوفة هي مظهر الجراد المنتشر، فكلّنا، أو غالبيتنا، شاهد الأكداس من الجراد المتطاير هنا و هناك، و المتراكم هنا و هناك، ممّا لا يُحصى عدده، و الطريقة التي تتمّ خلالها عمليات التطاير و التراكم و الهبوط إلى الأرض. فهناك عنصر الشبه بين عمليتي الانبعاث بين القبور و انتشار الجراد، من حيث المكان، و هو الأرض، حيث تعدّده هنا و هناك، ومن حيث تطايره بعد ذلك، و من حيث الارتطام بين بعضه البعض، و من حيث عشوائيته أو ضبابية تطايره و رحلته، و من حيث تراكمه بعد ذلك على الأرض.

و أولئك جميعاً بما يواكبه من الأحاسيس التي من الممكن أن نتخيّلها متواكبةً مع عمليات البدء بالرحلة، و التطاير و الارتطام و الهبوط، تقرّب لنا بوضوح مدىٰ التماثل بين العمليتين خروج البشر و رحلته نحو عرصات القيامة و بين الجراد المنتشر، مع

١ـ الحج / ١.

ملاحظة أنّ المرأى نفسه مثير كلّ الإثارة، بما ينطوي عليه من إثارة الهول و الاضطراب والذهول من جانب، و بما يحقّقه من الإثارة الفنّية من جانب آخر، من حيث رصدنا لدقائق الحادثة و خطوطها التفصيلية بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : **﴿إنّا أرسلنا عليهم ريحاً صَرْصراً في يومِ نَحْسٍ مستمرّ * تنزع الناس كأنّهم أعجاز نخل منقعر﴾** [1] و قال تعالى: **﴿إنّا أرسلنا عليهم صيحة واحدة فكانوا كهشيم المُحْتَظر﴾** [2].

أمامنا تشبيهان أو صورتان، إحداهما وردت في رسم العقاب لمجتمع عادٍ، والأُخرىٰ لمجتمع ثمود. الصورة الأولى ورد فيها التشبيه بأداة (كأن)، و الأُخرىٰ بأداة (الكاف). الأولى رسمت مصائرهم من خلال تشبيهها بعجز النخل المنقعر، و الأُخرى بهشيم المحتظر، الأولى : وسيلتها الريح، و الأُخرىٰ وسيلتها الصيحة.

هذه المقارنات بين المجتمعين، و العقابين و وسيلتهما و أدوات الرسم فيهما، تظلّ ضرورية نظراً لانطوائها على سمات فنّية لها إثارتها الكبيرة، كما سنرىٰ بالنسبة لأدوات التشبيه. و سبق أن أوضحنا أنّ أدوات التشبيه الثلاثة المباشرة (الكاف) (كأنّ) (مثل) تنطوي كلّ واحدةٍ منها على وظيفة فنّية، من حيث درجة التشابه التي تمثّلها هذه الأداة. فالأداة تمثل تجسّد النسبة العالية من التشابه بين الطرفين، و الأداة الكاف تمثّل الدرجة المتوسطة، و الأداة كأنّ تمثّل الدرجة الأقلّ من التشابه بين طرفي الصورة.

و الملاحظ في الصورتين اللتين نحن في صددهما، أنّ الأولى قد استخدم فيها الأداة كأنّ، و الأُخرى استخدمت فيها الكاف، ممّا يعني أنّ درجة التشابه بين طرفي الصورة في الأولى أقلّ منها في الثانية، و هذا ما يمكن توضيحه على هذا النحو. لقد شبّهت الصورة الأولى مصائر القوم بأعجاز نخل منقعر، بينا شبّهتم في الثانية بهشيم المحتظر، أي أنّ التشابه بين مصائر القوم و بين أعجاز النخل المنقعر في الصورة الأولى تظلّ متماثلةً من

١ـ القمر / ١٩ ـ ٢٠.

٢ـ القمر / ٣١.

حيث علاقة نمط العقاب بالمصائر، فالريحُ التي أرسلت عليهم لم تمحقهم بدرجة عالية جسدياً بقدر ما جعلت رؤوسهم تنقطع عن أبدانهم، و هذا ما أوضحته الصورة نفسها حينما قالت «تنزع الناس كأنّهم أعجاز نخل منقعر» بمعنىٰ أنّها تقتلعهم و ترمي بهم على رؤوسهم فتدقّ رقابهم كما ورد في التفسير، بينا نجد الصورة الثانية ترسمهم مهشّمين جسدياً بحيث أصبحوا كحطام الشجر، و ليس كأصوله، و الفارق واضح بين الصورتين.

و المهمّ هو درجة التشابه و صلتها بالأداة حيث تتّضح النسبة المألوفة أو المتوسطة التشابه من خلال الصورة البشرية و الشجرية الأولى، حيث أنّ رصد العلاقة بينهما لا تصل إلى درجةِ التماثل بقدر ما اقتطع النصّ زاوية مثيرة من التشابه، هي فصل جزء من الشجرة عن أصلها، و هذا ما عنيناه في مقدّمةهذه القراءة عندما قلنا : إنّ المهم ليس هو رصد أوجه التشابه من الظاهرتين من زواياهما جميعاً، بل الرصد لما هو مطلوب من الوجه الذي يلحّ النصّ عليه و يستهدفه، و هذا الرصد قد يكون واحداً من وجوه التشابه واثنين أو أكثر، حسب ما يتطلّب الموقف.

و هنا قد تطلّب الموقف رصد عملية الفصل بين رؤوس القوم و أجسادهم، فاتّجهت الصورة إلى أعجاز النخل المنقعر، أمّا بالنسبة إلى الصورة الأُخرىٰ فقد تطلّب الرصد أن يكون لأكثر من وجه من وجوه التشابه بين مصائر القوم و الهشيم المحتظر، بسبب أنّ الصيحة غير الريح، فالريح مهما كانت عقيمة لا تهشّم الشيء بل تذروه. مثلاً، بعكس الصيحة، و «صيحة جبرئيل عليه السلام»، حيث تجسّد عملية تحطيم للظاهرة، و لذلك وردت الصورة متوكئة على أداة الكاف، و التي تمثّل الدرجة المألوفة في التشابه، و ليس الدرجة الأقلّ كالصورة الأولى و أداتها «كأن»، فجعلتهم كحطام الشجر و ليس كأصوله، و الفرق واضح بين الشجر المحتفظ بأصوله و الشجر المحطم أُصولاً، و هذا واحد من الملامح الفنّية المدهشة لهاتين الصورتين اللتين تتحدّثان عن مجتمعين منحرفين تعرّض أحدهما لعقاب (الريح)، و الآخر لعقاب الصيحة، فجاء التشبيهان لمصائرهما متماثلين من جانب من حيث إبادتهما، و متمايزين من جانب آخر من حيث المظهر الخارجي للإبادة، حيث فُصلت الأجسام عن الرؤوس في الصورة الأولى، و هشمت الأجسام في الصورة الأُخرى، تبعاً لنمطي العقاب و انعكاس ذلك على الأداة التشبيهية بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الرحمن

قال تعالى : ﴿و له الجوار المنشئات في البحر كالأعلام﴾ [1] و قال تعالى : ﴿فإذا انشقّت السماء فكانت وَرْدَةً كالدِّهان﴾ [2] و قال تعالى : ﴿كأنهنّ الياقوتُ والمرجان...﴾ [3].

في سورة الرحمن الكريمة مجموعة صور تشبيهية، بضمنها صورة يتداخل فيها التمثيل و (التشبيه)، و هي صورة (فإذا انشقّت السماء فكانت وردة كالدهان). و يلاحظ، أنّ بعض البلاغيين يردم الفارقية بين التشبيه و التمثيل، و حتّىٰ بعض أشكال الاستعارة، حيث يعدّهما – أي الأخيرين ـ تشبيهاً حذفت أداتُه. و هو خطأ محض [4].

و يدلّنا على ذلك هذه الآية الكريمة ذاتها حيث لا يمكن عدّها من الصور التفريعية التي يتفرّع من تشبيهها تشبيه آخر، لذلك ينبغي أن نعدّ النصّ المتقدّم (فإذا انشقّت...) نصّاً ينطوي على صورتين متداخلتين و متراكبتين، أولاهما (التمثيل)، و الأُخرى (التشبيه) متفرّع منها.

و قد كرّرنا أنَّ التمثيل هو إحداث علاقة بين طرفين، أحدهما يجسّد الآخر بمثابة تعريف له، و هذا ما نلحظه في الصورة الأُولى حيث تجسّد السماء (وردة) ثمّ يتفرّع من

١ـ الرحمن / ٢٤.

٢ـ الرحمن / ٣٧.

٣ـ الرحمن / ٥٨.

٤ـ أوضحنا ذلك مفصّلاً في كتابنا «القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي».

التمثيل المذكور (تشبيه) هو أنّ الوردة هي كالدهان، و إلّا ليس بمقبول أن نذهب إلى أن انشقاق السماء هو كالوردة، و أن الوردة كالدهان، نظراً لعدم استخدام الأداة التشبيهية في الأولى، و هذا يعني أنّ عدم الاستخدام هو، إكساب الصورة دلالة أُخرىٰ بـالنحو الذي قلناه. و أيّاً يكون الأمر، فالذي يعنينا هو التركيب الصوري لكلٍّ من التمثيل و التشـبيه وأسرارهما الفنّية، فنقول : إنّ النصّ يتحدّث عن قيام الساعة و كيفية زوال الحياة الدنيا، ومنها نهاية السماء، حيث يشير إلى تصدّعها.

طبيعياً أنّ مادّة السماء تظلّ مجهولة للـبشر، عـلى العكس مـن المـوادّ الأُخـرىٰ كالأرض أو الجبال أو... إلخ أمّا لونها فله وضوحه النسبي، بغضّ النظر عن مدىٰ خضوعه للحقيقة و الخداع البصري.

و المهمّ هو أنَّ النصّ يحدّثنا عن كيفية تصدّع هذه الظاهرة مـقرونة بـالإشارة إلى اللون حسب النصوص التفسيرية، بيد أننا نحتمل أنْ تكون الإشارة إلى السُمْك أيضاً، أمّا اللون فقد أشار النصّ إليه من خلال الصورة التمثيلية، و هي الوردة، و الوردة هي الأبيض من الفرس أيضاً.

أمّا اللون فقد أشار النصّ إليه من خلال الصورة التمثيلية، و هي (الوردة)، و الوردة هو الفرس الضارب إلى الصفرة أو الحمرة كما يشير المفسّرون الى ذلك، كما يشيرون إلى إمكانية أن يكون المقصود منها وردة النبات الغالب عليها اللون الأحمر، و في الحالين فإنَّ اللون الأحمر يظلّ هو المستهدف من الصورة المشار إليها، بناءً على صحّة التفسير اللغوي المذكور. أمّا أنّنا نستطيع أن نفسّر فنّياً سببية هذا اللون دون سواه فأمرٌ متعذّر دون أدنى شكٍّ إلّا إذا افترضنا وجود أحد الخبراء الفيزيائيين، و يتكفّل بتوضيح ذلك. لذلك فـإنّ التفسير الفنّي للظاهرة ينحصر في سببية مجيء الصورة تمثيلاً و ليس تشبيهاً. غـير أنّ التفسير فنّياً هنا يتوقّف على معرفة الصورة التشبيهية أيضاً، فالملاحظ أنَّ المفسّرين ـ كما قلنا ـ يذهبون إلى أنّ التشبيه بالدهان ينصبّ على اللون أيضاً، بـمعنىٰ أنّ النـصّ شـبّه (الوردة) بالدهان أو بالزيت و نحوه، من حيث اختلاف ألوانـه، و حـينئذٍ نكـون أمـام تشبيهين في نظر المفسّرين: الأوّل منهما يشبهها بلون الوردة، و الأخير يشـبهها بـلون

الدهان.

و في تصوّرنا أنّ مثل هذا التفسير من الصعب أن نتقبّله لأسباب فنّية منها ما ذكرناه من أنَّ الصورة الأولىٰ ليست تشبيها، بدليل خلوّها عن أداة التشبيه، و منها عدم ضرورة تشبيه أحد الألوان بلونٍ آخر، فهل يصحّ مثلاً بأنْ نشبّه شروق الشمس بوردة حمراء، ونشبه الوردة الحمراء بفاكهة حمراء مثلاً؟ لا أعتقد أنَّ أحداً يتقبّل ذلك، فلابدّ أن يكون هناك سرّ آخر من الزاوية الفنّية، إننا نحتمل مجرّد احتمال – و هو ما أشرنا إليه سلفاً – أنَّ الصورة الأولى ترتبط باللون، و الأُخرىٰ بالسمك، أي المادّة، يدلّنا على ذلك اختلاف الصورتين، حيث قلنا: إنّ الأولىٰ هي صورة تمثيلية و الأخرىٰ تشبيهية، مضافاً إلى أنّ تفريع أحد التشبيهين من الآخر غير مقبول في هذا السياق، و إلّا فهناك صور تشبيهية تفريعية في النصوص القرآنية وردت في سياقاتٍ خاصّة، أشرنا إلى بعضها في صفحاتٍ سابقةً، و نشير إلى البعض الآخر لاحقاً، إنشاءالله، فعندما يشبّه النصّ القرآني الكريم عمل المرائي في إنفاقه، و الأخير و عملهما جميعاً بـ(صفوان عليه تراب... إلخ)، أو يشبّه عمل النار بالمهل، و الأخير بغلي الحميم، حينئذٍ نكون أمام تشبيهات تفريعية لها مسوّغاتها الفنّية الواضحة. على العكس من الصورتين اللتين نحن في صددهما، إذ لا معنىً لأن يشبّه لون السماء بالفرس و الأخير بالدهن بقدر ما يمكن الذهاب إلى أنَّ النصّ من الممكن أن يتعرّض لكلٍّ من لون و سُمك السماء المنشقّة من خلال التمثيل و التشبيه. و أوّل ما يثير التساؤل هو : هل أنّ النصّ ـ و هو يتحدّث عن انشقاق السماء ـ يستهدف لفت أنظارنا إلى لونها أم إلى سمكها؟ أمّا الذي يتبادر إلى الذهن هو السمك، و هذا لا يمنع من أن يحدّثنا عن اللون أيضاً، أي السمك مقروناً باللون، من هنا نميل إلى التفسير الذاهب إلى أنَّ الوردة هنا ليست الفرس، إنّما النبات، لأنّ النبات يتميّز بهشاشة كما هو واضح، والانشقاق يتناسب مع الهشاشة، و حينئذٍ يكون النصّ قد ذكر لنا أولا سُمك السماء من حيث هشاشتها بعد التصدّع، و يمكن أن يتحدّث بعد ذلك عن اللون فيشير إلى الدهان، وهو زيت يتلوّن بأكثر من لون، و لكن حتّى في هذا السياق نحتمل أن يكون الدهان أيضاً مرتبطاً بالسمك، حيث أشار البعضُ من المفسّرين إلى أنّ المقصود فيه الأديم الأحمر.

فالدهان سواء كان دهناً أم أديماً أحمر من حيث الهشاشة أقرب إلى السمك منه إلى اللون، و حينئذٍ يكون قد تحدّث في الحالتين عن سمك السماء بعد انشقاقها مشيراً إلى هشاشتها المتجسّدة أوّلاً في (وردة)، ثمّ تشبيه ذلك بالدهن، لكن قد يرد نفس التساؤل ما معنىٰ أن يجسّد الانشقاق في وردة و يشبهها بالدهن من حيث السمك؟ و نجيب : أنَّ ما نحتمله فنّياً هو : التعرّض لكلٍّ من السمك و اللون في آنٍ واحد، يدلّنا على ذلك، أنَّ الوردة لها مادّتها و لونها غير أحدهما عن الآخر، و يعزز ذلك تشبيهها بالدهان، حيث قلنا: إنّ البعض أشار إلى أنّ المقصود من الدهان هو الأديم الأحمر، و هذا الأخير يجمع بين الشيئين : المادة أو السمك و لونه الأحمر.

و في الحالات جميعاً فإنّ تلفّع النصّ بضبابيته المذكورة و ترشّحها بعدةِ إيحاءات مهمة يهبها مزيداً من الإثارة و الجمالية بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الواقعة

قال تعالى : **﴿ثمّ إنّكم أ يّها الضالّون المكذّبون * لآكلون من شجر من زقّوم * فمالئون منها البطون * فشاربون عليه من الحميم * فشاربون شرب الهيم﴾**[1].

الصورة أعلاه، من الصور التي تتّسم بالطرافة، من جانب، كما يتّسم بعضها بالألفة الشديدة من جانب آخر، مقابل ما يتّسم منها بالأُلفة العامة، و مقابلهما ممّا يتّسم بما هو نادر أو مضبّب ممتع. الصورة تتحدّث عن الضالّين المكذّبين، حيث رسمتهم بهذا النحو «لآكلون من شجر من زقّوم فمالئون منها البطون فشاربون عليه من الحميم فشاربون شرب الهيم»، و سنقف أوّلاً عند الصورة التشبيهية الأخيرة. إنّ أهمّية هذا التشبيه تتمثّل أوّلاً في أُلفته الشديدة كما قلنا، و تتمثّل ثانياً في مادّته التي أوجدت علاقةً بين المنحرفين و بين الحيوان، و تتمثّل ثالثاً في انتخاب نمط الحيوان. فالقرآن الكريم، في نصوص قرآنية أُخرىٰ، رصد العلاقة بين المنحرفين و الحيوان من خلال تشبيههم بالأنعام كما هو واضح، غير أنّه هنا قد انتخب نمطاً معيّناً من الأنعام هو الإبل، و هذا يعني أنّ السياق يتطلّب هذا الانتخاب لسبب واضح، هو أنَّ النصّ ليس في صدد رصد العلاقة بين فكر المنحرف ـ و هو فكر معطّل و متخلّف لا يمارس أيّة فعالية من الذكاء – و بين الحيوان، كما هو طابع النصوص الأُخرىٰ التي عرضنا لها في حينه، حيث استهدف هناك التركيز على الجانب المذكور، بل هو في صدد رصد نمط آخر من العلاقة هو الجزاء الذي

١ـ الواقعة / ٥١ ـ ٥٥.

ينتظر المنحرفين في اليوم الآخر، أي موقعهم من الجحيم و طريقة الجزاء، حيث تحدّث عن النار التي تلتهمهم عبر تركيب صوري يعتمد الاستعارة، استعارة الأكل لشجر الزقّوم، و استعارة الشرب للحميم، و بما أننا عرضنا في الصفحاتِ السابقةِ لاستعارة أكل النـار وشربه، حينئذٍ لا نجدنا بحاجة إلى تفصيل الحديث عن ذلك بقدر ما يتّصل الأمر بالصورة التشبيهية و علاقتها بالصور الاستعارية السابقة عليها.

و كما قلنا : فإنّ أحد أشكال الأهمّية للصورة التشبيهية الأخيرة هي رسمها لطريقة الجزاء الذي ينتظر الضالّين المكذبين، و هذا الجزاء يتمثّل في عمليتي الأكل و الشرب، ومن ثمّ ما يعنينا منه هو عملية الشرب، حيث شبّه النصّ القرآني الكريم شربهم للحميم شرب الإبل، ممّا نستخلص منه أنّ رصد العلاقة بين المنحرف و الحيوان هنا ليس فـي صدد ظاهرة عقلية، بل ظاهرة بيولوجية، ممّا يستدعي انتخاب نمط خاصٍّ من الأنعام، هو الإبل دون غيره، نظراً لا تسامه في عملية الشرب بسمة خاصّةٍ تختلف عن الأنـعام الأخرىٰ. هذه السمة إصابتها بالهيام، و هو شدّة العطش، بحيث تلحّ فـي شـربها حـتّى تموت.

هنا ينبغي ألّا نغفل أنَّ بعض النصوص التفسيرية تشير إلى أنَّ المقصود من ذلك هو الأرض الرملية التي لا يرويها الماء، بيد أنّ هذا التفسير نستبعده لأكثر من سبب، و في مقدّمة ذلك أنَّ النصّ في صدد منحرفين، هم إلى الحيوان أقرب من غيره، كما هو ملاحظ في النصوص القرآنية الأُخرىٰ التي أشرنا إليها، و حينئذٍ فإنّ تشبيههم بسماتِ الحـيوان يكون أقرب من تشبيههم بسمات النبات و الجماد و نحوهما من المـوجودات، حـيث ينسجم شربهم غير المقترن بالوعي مع شرب الحيوان غير المقترن بالوعي تركيباً، كما أنَّ النتائج المترتّبة على الشرب عند الواعي تنسجم مع شرب الحيوان، كما هو بيّن.

طبيعياً ثمّة سمات فنّية ذات طرافة و إثارة في هذه الصورة، منها اللغة الساحرة التي يستخدمها النصّ، فهو في صدر المقطع الذي يتحدّث عن أصحاب الشمال يشير إلى أنّهم في ﴿ظلٍّ من يحموم ❊ لا بارد و لا كريم﴾[1]، فإشارته إلى أنّ الظلّ (و هو من يـحموم)

١ـ الواقعة / ٤٣ـ ٤٤.

سخرية، و إشارته إلى كونه أنّه «لا بارد و لا كريم» أشدّ سخرية، و من ثمّ فإنّ إشارته، في الصورة التشبيهية التي نحن في صددها، تتضمّن بدورها عنصر السخرية امتداداً للسابق وإحكاماً للبناء العضوي للمقطع، حيث إنّ الشراب أساساً هو لغة ساخرة، سواء كان الشراب واقعياً أم تركيبياً أو مجازياً، ففي الحالتين ثمّة سخرية من المنحرف و هو يشرب الحميم، ليس مجرّد شرب، بل الشرب غير الواعي متمثّلاً في عدم إروائه من ذلك.

و الملاحظ أنَّ النصّ لم يستخدم هنا واحداً من الأدوات التشبيهية الثلاث (الكاف) (كأنّ) (مثل) بل استخدم ما يقوم مقامها، و هو المصدر (شرب)، فيما يظلّ استخدام مثل هذه الأداة (المفعول المطلق)، من حيث كونه يؤكّد عملية الشرب (فشاربون شرب) يظلّ أكثر دلالةً من سواه بالنسبة إلى عمق الشرب، فمادام النصّ يتحدّث عن الحيوان الذي لا يرويه الماء و يكثر من شربه، حينئذٍ فإنّ الأداة التشبيهية المؤكّدة تتناسب مع كثرة الشرب، كما هو واضح.

إذن : تبيّن لنا مدىٰ طرافة التشبيه و انطوائه على سمات فنّية متنوعة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الحديد

قال تعالى : ﴿اعلموا أنّما الحياة الدنيا لَعبٌ و لهو و زينةٌ و تفاخر بينكم و تكاثر في الأموال و الأولاد كمثلِ غيثٍ أعجب الكُفّارَ نباتُهُ ثمّ يهيج فتراه مصفرّاً ثمّ يكون حطاماً...﴾ [1].

الصورة أعلاه، تمثّل واحدةً من الصور «التمثيلية» التي تعتمد أداة خاصّةً سبق الحديث عنها.

و طرفا الصورة هما : الحياة الدنيا و المطر. و قد تحدّثنا في موقع آخر عن هذين العنصرين أو الطرفين، إلّا أنّ السياق يتمايز في ذلك، حيث ورد التفصيل هنا في المفردات المتنوّعة لطرفي الصورة، ففي الطرف الأوّل ثمّة مفردات هي : اللعب و اللهو، الزينة، التفاخر، التكاثر.

و في الطرف الآخر ثمّة مفردات هي الإعجاب، الهيجان، و الاصفرار، الحطام. و هذا التفصيل ينطوي دون أدنى شكٍّ على أسرار فنّية تتناسب مع طبيعة الأفكار المطروحة. في الطرف الأوّل ثمّة إشارة إلى مجموعة من الحاجات غير المشروعة لدىٰ الشخصية البشرية، و في الطرف الآخر إشارة مقارنة بين هذه الرغبات و بين مستويات من ظاهرة الغيث و علاقته بالنبات و نتائج ذلك، حيث إنَّ النصّ كان بمقدوره أن يقارن بين الدنيا بنحوٍ مجمل و بين النبات و يبسه، إلاّ أنّه فصّل في مفردات كلٍّ منهما، نظراً لانطواء ذلك

١ـ الحديد / ٢٠.

على أسرار، منها أنّ الدنيا مجموعة من الرغبات المتشابكة، و ليس مجرّد رغبة محددة، وهو أمر قد يحمل الشخصية غير الواعية على الانصياع إليها، لذلك فإنّ النصّ وازن بين هذه الرغبات المتشابكة و بين التشابك، الذي يترتّب على مراحل نموّ النبات و موته.

فبالنسبة إلى الرغبات رصد النصّ حاجات نفسيةً غير مشروعة، و كلّها ذات فاعلية في سلوك الناس، منها : اللعب، و هو سلوك غير مثمرٍ البتّة، لأنّه مجرّد تزجية للـوقت، ومنها : اللهو، و هو سلوك يمثّل الغفلة عن الواقع الذي ينبغي أن يتعامل الإنسان معه، و منها الزينة، و هو سلوك يعنى بالزخرف الخارجي للأشياء، و ليس بجوهرها، و منها : التفاخر، و هو سلوك ذاتي استعلائي يهدف إلى تأكيد الذات و تحطيم الآخر، و منها : التكاثر، و هو بدوره يحمل نفس السمة النفسية إلّا أنّه يحوم على التعامل مع ابـرز ظـاهرتين، هـما الأموال و الأولاد، بصفة أنّ أوّلهما يتّصل بالممتلكات المادية للذّات (الأموال)، و الآخر بممتلكاتها النَسَبيّة بصفة أنّها قوّة لتحطيم الآخر.

إذن : هذه الظواهر تشكّل رغباتٍ متنوعةً تصبّ جميعاً في روافد لا غِناء فيها، كما لحظنا.

و يلاحظ أنَّ النصّ من الزاوية الفنّية جمع بين التعبير المباشر و غير المباشر في هذا الجانب، فهو قد اعتمد الصورة التمثيلية في تحديده لمعنىٰ الحياة متجسّدة في قوله تعالى «الحياة الدنيا لعب...» حيث أوجد علاقة بين الحياة و بين اللعب و أحدهما غير الآخر، وبهذا يكون النصّ قد اعتمد نمطاً من التركيب المتداخل للصور، أي أنّه جـعل الطـرف الأوّل من الصورة التشبيهية صورة تمثيلية، فتداخلت الصورتان، التشبيهية و التمثيلية، في تركيب خاصٍّ يعتمد على عنصر التنوع بين الصور. كما يعتمد على التنوع في اللغة المباشرة و غير المباشرة، حيث أنَّ النصّ لم يعتمد على التركيب الصوري فـي عـرضه للظواهر الدنيوية الأُخرىٰ (الزينة) (التفاخر)، (التكاثر)، بل اكتفىٰ من ذلك بظاهرتي اللعب و اللهو، كما لحظنا، و لهذا التنوّع جماليته دون أدنىٰ شكٍّ، فضلاً عن دلالته المتمثلة في كون الحياة الدنيا، هي – من جانب – لا جدّية فيها، و من جانب آخر، انطواؤها عـلى ممارسات ذاتية فردانية تؤكّد على الذات، و تلغي الآخر.

إذن : التنوع أو التفصيل في الصورة أمكن ملاحظتهما من حيث التشابك، و أمكن ملاحظتهما من حيث التركيب الصوري. بيد أنّ الأهمّ من ذلك هو ملاحظة النتائج المترتّبة على المقارنة بين طرفي الصورة، أي الحياة بلعبها و لهوها و زينتها و تفاخرها و تكاثرها، و بين الغيث و الإعجاب بنباته ثمّ هيجانه و اصفراره و حطامه.

ممّا لا شكّ فيه أنَّ كلّاً من الحياة الدنيا و المطر يتماثلان في كونهما مادّة معدّة لإشباع الحاجات، فاللعب و سائر السلسلة المشار إليها مادّة لإشباع الحاجة، و المطر مادّة لإشباع الأرض، و الحاجة الأخيرة أيضاً مادّة للإشباع البشري. بيد أنَّ الهدف في نهاية المطاف ينصبّ على المقارنة بين حاجتين تفضيان إلى نتيجة متماثلة، مع ملاحظة أنّ الأولى تجسّد ما هو غير مشروع، بينا تجسّد الأُخرىٰ ما هو مشروع، أي المطر بصفته مادّة ضرورية للأرض، بينا لا يشكّل اللعب و سائر الرغبات مادّة ضرورية، و مع ذلك، فإنّ النصّ ليس بصدد المقارنة الشاملة بين الحاجتين، بل بصدد رصد العنصر المشترك بينهما، و هو : النتيجة التي ينتهي إليها كلٌّ منهما، و هي زوال المادّة، فالنبات المعتمد على المطر يتحوّل إلىٰ حطام، و الإمتاعات الدنيوية تتحوّل إلى حطام أيضاً، و هذه هي المادّة المشتركة بينهما الحطام. لكن لا نزال نتساءل عن السرّ الفنّي لهذا التفصيل في عملية نموّ النبات وصلتها بالحاجات الدنيوية.

أوّلاً نجد أنّ النصّ قد ألمح إلى «غيث أعجب الكفّار نباتُه»، و هذا ما ينطوي على سرٍّ واضح، حيث أنّ الإعجاب بالنبات يتوازن مع إعجاب الناس بالحياة الدنيا.

ثانياً : إنّ النتيجة النهائية لهذا الإعجاب هو زوال النبات و مروره بمراحل هي اليبس، الاصفرار، الحطام.

إنّ اليبس رمزٌ واضح يتقابل مع النمو، أيْ العدم مع الوجود، فكلاهما ـ الحياة الدنيا والنبات ـ يبدء ان بالنموّ و ينتهيان إلى اليبس أو العدم.

و أمّا الاصفرار فيجسّد رمزاً للاستجابة حيال النبات، أي : أنّ الصورة تتحدّث أوّلاً عن عدمية الشيء، ثمّ تتحدّث عن استجابة الرائي حياله، حيث أنّ الزراع بعد إعجابهم بنموّ النبات و ازدهاره إذا بهم يجدونه مصفرّاً، و الاصفرار ـ كما هو واضح ـ يترك استجابة

موحشة عند الرأي. و كذلك الحياة الدنيا، حيث يجدها الشخص شاحبةً لا ازدهار فيها بعد أن تنتهي.

و أخيراً، فإنّ سمة (الحطام) تجسّد مرحلةً ثالثة، هي تلاشي الشـيء و تـحوّله إلى شيء آخر، فالنبات، و هو ينمو، له مرآه البهي، ثمَّ يصفر، ثمّ يتحوّل إلى مـادّة مـتناثرة، وكذلك الحياة، و هي تنمو، لها إمتاعها ثمَّ يخفت هذا الإمتاع ثمّ يتحوّل إلى شيء يتلاشى تماماً.

إذن : الصورة بتفصيلها المتقدّم تتحدّث عن (الدوافـع) البشـرية غـير المشـروعة والاستجابة المسرّة حيالها أوّلاً، ثمَّ الاستجابة المؤلمة حيالها، ثمّ تلاشي إمتاعها في نهاية المطاف بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الممتحنة

قال تعالى : ﴿إنْ يَثْقَفُوكم يكونوا لكم أعداءً و يَبْسُطوا إليكم أيديهم و ألسنتهم بالسوء و ودّوا لو تكفرون﴾[1].

إنّ الرمز الملحوظ أعلاه «يبسطوا إليكم أيديهم و ألسنتهم بالسوء» ينطوي على جملة من الأسرار الفنّية لعلّ أوضحها نقل الرمز من تركيبه المألوف إلىٰ تركيب جديد له. فمن المعروف أنّ بسط اليد هو رمز للعطاء، فقد استخدمه القرآن الكريم في الدلالة المذكورة، كما هو بيّن، إلّا أنّ الاستخدام الجديد لهذا الرمز جاء في الموقع الذي تحدّث عنه الآن، مقروناً بجملة سماتٍ، منها : نقله أو توظيفه في سياق سلبي هو بسط اليد بالسوء، و هذا النقل أو التوظيف ينطوي ليس على مجرّد التوظيف الجديد، بل على نقله مادّة الاستعارة، و هي العطاء المالي، إلى العطاء العسكري، و هو المساعدة مثلاً، ثمّ توظيف ذلك إلى ما هو سلبي بدلاً من الإيجابي، أي نقله من المساعدة إلى المحاربة، فالنصّ يتحدّث عن العدوّ مشيراً إلى أنّه يبسط يده بالسوء بالنسبة إلى الإسلاميين، هذا يعني ـ كما قلنا ـ أنَّ الرمز قد استخدم في سياق مضادّ ممّا يهبه طرافة و إثارة، كما هو بيّن، مضافاً إلى أنّ بسط اليد نفسه – في استخدامه الجديد – يظلّ مرتبطاً بظاهرة المساعدة التي تتمّ عادةً عن طريق اليد، من حيث استخدامها للسلاح. و الأشدّ إثارةً و طرافةً أنّ هذا الرمز قد تمدّد استخدامه و استطال و اكتسب إثارات ممتعة حينما وظّفه النصّ القرآني

١ـ الممتحنة / ٢.

الكريم ليس في عملية المساعدة المرتبطة باليد، كالعطاء المالي أو العسكري أو غيرهما، ممّا له علاقة بالاستخدام اليدوي، بل تجاوز به إلى تخوم جديدة تتّصل باللسان أو الكلام من حيث كونه أداةً تعبيرية أو إعلامية عن المساعدة أو المعاداة، فاليد و اللسان ـ كما هو واضح ـ يجسّدان أداة المساعدة أو المعاداة عسكرياً و إعلامياً، و هذا ما وظّفه النصّ حينما نقل بسط اليد بالسلاح إلى بسط اللسان بالسوء، و بهذا الاستخدام يكون النصّ قد سلك أكثر من منحىً فنيّ في عمليات توظيف الرمز، فأوّلاً نقل بسط اليد إلى بسط اللسان، كما قلنا، و ثانياً نقله من الزاوية الإيجابية المساعدة إلى الزاوية السلبية أو المعاداة، محقّقاً بذلك تجانساً مع بسط اليد بالسلاح في الرمز الأوّل «و يبسطوا إليكم أيديهم» من جانب، و توظيفاً جديداً لعملية البسط باللسان من جانب آخر. و الأشدّ إثارةً من ذلك كلّه من جانب ثالث هو نقل الرمز من بسط اليد بالسلاح إلى بسطها بالسوء، حيث إنّ استخدامه لعبارة «السوء» بصفتها جديداً له طرافته و إثارته، أي نقل هذا الرمز من استخدامه المألوف للسلاح إلى استخدام مطلق ما هو سلبي، بحيث يشمل السلاح المادّي المعروف و غيره من أشكال المساعدة المادّية، فضلاً عن الجانب الجديد لعملية البسط باللسان.

و في ضوء هذه الحقائق، نجد أنّ النصّ القرآني الكريم قد حفل، من خلال العبارة الرمزية المذكورة (و يبسطوا... بالسوء) بجملةٍ من التوظيفات الفنّية للرمز المذكور بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الصف

قـال تـعالى : ﴿إنّ اللّـه يُـحبّ الذيـن يـقاتلون فـي سـبيله صـفّاً كأ نّـهم بـنيان مرصوص﴾[1].

النموذج أعلاه يتضمّن تشبيهاً قد اعتمد أداة (كأنّ)، و الغالب في التشـبيهات هـو (الكاف)، إلّا أنّنا أوضحنا سابقاً، أنّ أدوات التشبيه الثلاث المـعروفة (الكـاف) (كأنّ)، (مثل) يتميّز كلّ واحدة منها بخصائص أو بنسبة خاصّة في التعبير عن درجة التماثل بين طرفي الصورة، حيث تجسّد (مثل) الدرجة العالية، و (الكاف) الدرجة المتوسطة، و (كأن) الدرجة أو النسبة الدنيا، و السياق بطبيعة الحال هو الذي يحدّد هـذه النسـبية أو تـلك، مادمنا نعرف تماماً بأنّ الهدف من إحداث العلاقة بين طرفي الصورة هو تـحقق عـنصر (الإثارة)، و ليس الدرجة العليا من التماثل.

و إذا دقّقنا النظر في الصورة التي نحن في صددها نجد أنّ النصّ القرآني الكريم قد تحدّث عن ظاهرة القتال، من حيث كونها ممارسة تلتحم فيها العواطف و الأجساد موقفاً و قتالاً، فإذا حدثت أيّة ثغرة في إحداهما أو كليهما سوف تترك أثـرها السـلبي عـلى الممارسة، لذلك، جاءت الصياغة الصورية لتتحدّث عن الالتحام المشار إليه متمثّلاً في القتال (صفّاً)، فيما يمكننا أن نتبيّن مدىٰ العلاقة بين الالتحام و الصفّ من حيث المظهر الفيزيقي للصف و تعبيره الواضح عن الالتحام. و لكي تتعمّق هذه الظاهرة (القتال صفّاً)

١ـ الصف / ٤.

نجد أنَّ النصّ يتّجه إلى العنصر الصوري ليقدّم لنا تشبيهاً تتحدّد من خلاله درجة الالتحام في مداها المطلوب، و هذا ما توفّرت الصورة عليه.

فالقتال (صفّاً) من حيث مظهره الفيزيقي حينما يشبّه بالبنيان المرصوص، حينئذٍ فإنّ العلاقة بينهما لا تتطلّب درجة علياً أو وسطى من التماثل الفيزيقي، نظراً لكون البنيان هيكل متماسك لا ينفصل جزء فيزيقي منه عن الجزء الآخر، إذا قيس بصفّ الرجال حيث ينفصل فيزيقياً كلّ واحد منهم من الآخر، و هذا ما يتطلّب درجةً محدودة من التماثل في تحقيقه للإثارة متجسّداً في أداة (الكاف) التي تضطلع بهذه الوظيفة. فالمهمّ هنا ليس درجة التماثل في مختلف الأبعاد بين البنيان و الصف، بل العنصر الإثاري المشترك بينهما، و هو وحدة البنيان و الصفّ، حيث أنَّ كلّاً منهما تتجسّد و حدته في خصيصة عدم التخلخل، بصفة أنّ البنيان متماسك الأجزاء، و بصفة أنّ الصفّ متماسك الأفراد، لا يفرّ أحد المقاتلين منه، و لا تتصدّع وحدة عواطفهم المشتركة في القتال من أجل اللّه تعالى.

إذن : إنّ السرّ في استخدام (كأنّ) يتضخّم من خلال ما أوضحناه، و من ثمَّ فإنّ المهمّ هو تحقيق العنصر الإثاري كما كرّرنا، و كفى من الزاوية الفنّية أنْ نجد أنَّ الإثارة تبلغ درجتها العالية، و بالرغم من أنّ درجة التماثل محدودة حتّى لتفوق ما هو متماثل فيزيقياً بين الظواهر، و هذا ما يسم خصيصة الفنّ المعجز، حيث نجد أنّ البنيان المرصوص، و هو المبنيّ من الرصاص أو أيّة مادّة أخرىٰ يتحقّق فيها التماسك و الإحكام من حيث الأساس و من حيث المظهر، و هذا ما استهدفه النصّ حينما شبّه صفّ المقاتلين بذلك، فهم من حيث الأساس و المظهر، أي العواطف المشتركة و تجسيدها في مظهر فيزيقي، وهو الصفّ العسكري يتماثلون مع البنيان المرصوص في الظاهرة التي تقدّم الحديث عنها.

إذن : لحظنا مدىٰ جمالية الصورة المشار إليها من حيث الأداة و التركيب و العنصر الإثاري بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الجمعة

قال تعالى: ﴿مثل الذين حُمّلوا التوراة...﴾ [1].

هذه الصورة تجسّد أحد أشكال التشبيه المتوكىء على المثل، و المثل ـ كما هو ملاحظ في الاستخدام القرآني ـ يُستخدم حيناً في أحد طرفي التشبيه، و حيناً آخر في طرفيه، و حينا ثالثاً يقترن بأداة التشبيه الرئيسة (الكاف)، حيث يتزاوج مع الأداة، الطرف الأخير من التشبيه (كمثل)، و هذا ما استخدمته الصورة أعلاه. و من الواضح أنَّ أدوات التشبيه عندما تتكثّف بهذه المستويات الثلاثة، فهذا يعني أنَّ تصاعد درجة التماثل بين طرفي التشبيه تأخذ نهايتها القصوىٰ.

و بالفعل فإنّ تشبيه الإسرائيليين بالحيوان المذكور دون سواه من الحيوانات يُعدّ مؤشّراً لأقصى درجاتِ العناد الذي يغلّف الذهنية اليهودية، فالملاحظ أنّ النصّ القرآني الكريم يماثل، في مواقع متنوعة، بين الكفّار و بين الأنعام مثلاً، أمّا بالنسبة إلى اليهود فيماثل بينهم و بين أشدِّ الحيوانات تخلّفاً في جهازهم الإدراكي، و بذلك يسمهم بأنّهم أشدّ المنحرفين تخلّفاً في الذهنية.

و المهمّ بعد ذلك هو ملاحظة خطوط التماثل بينهم و بين الحيوانات المذكورة في تفصيلاتها المثيرة. إنّ النصّ الكريم طرح ظاهرتي (التحميل) و الحمل و علاقتهما بالكتب في التفصيلات التي تناولت خطوط التماثل بين الطرفين، و بذلك أكسب الصورة جمالية

١ـ الجمعة / ٥.

فائقة في تركيبتها. و أوّل ما يلفت النظر هو : صياغة التحميل لا الحمل، ثمّ صياغته من خلال الفعل المبنيّ للمجهول، حيث كان بالإمكان أنْ يقال : حملوا التوراة و ليس حُملوا، في حين نجد أنّ المشبّه به و سم بـ«يحمل» من خلال الفعل العادي و المعلوم. ترىٰ ما هو السرّ الفنّي ذلك ؟ و ثمّة إثارة أُخرىٰ هي : أنّ النصّ قال (ثمّ لم يحملوها) و لم يقل ثـمّ لم يعملوا بها مثلاً، فما هو السرّ الفنّي في ذلك أيضاً؟

إنّ أدنىٰ تأمّل بالنسبة إلى (حُمِّلوا)، يكشف لنا بأنّ النصّ يريد أن يقول لنا : إنّ هؤلاء اليهود لم يحملوا العلم من خلال الوعي بمعطياته، بقدر ما حملوه من خلال التلكّؤ فـي تقبله، و ظاهرة التلكّؤ تظلّ سمة واضحةً في ممارساتهم و استجاباتهم حيال الأشـياء، ونحن حينما نستقرئ مواقع متنوعة من القرآن الكريم، نجد أنَّ الظاهرة المذكورة تسمهم بوضوح، فحينما أمروا بذبح البقر مثلاً تلكّأوا في ذلك، و حينما أمّر عليهم طالوت تلكأوا في ذلك، مع أنّهم طلبوا قائداً لهم بأنفسهم لينقذهم من الجبابرة. و الأمر كذلك بالنسبة إلى مواقف كثيرة عرضها النصّ القرآني الكريم في سورة البقرة و غيرها. و هذا التلكّؤ يكشف عن العطل الذهني لديهم، و من ثمّ يشير إلى العطل بالحيوان الذي يفصح عن الحـقيقة المذكورة، و لكن : كما قلنا، فإنّ سمة (التحميل) لا (الحمل) هـي التـي نسـجها النـصّ حيالهم، بصفة أنّ هذا العطل يحتجزهم عن حمل الشيء بوعي، فلذلك (حُمِّل) عليهم لا أنّهم حملوه، بعكس الدابّة التي تحمل على ظهرها المتاع دون أن يقترن حملها بالوعي وعدمه، بقدر ما يشكّل الحمل سمة طبيعة لديه.

من هنا جاءت الفارقية بينهم و بين الدابّة من جانب، و التوافق بينهما من جـانب آخر، التوافق يتمثّل في أنَّ كليهما لا يفيد من الزاد الذي بحوزته، و التفاوت يتمثّل في اضطراب الوعي لدىٰ اليهود و انعدامه لدىٰ الدابّة. غير أنّ انعدامـه لدىٰ الدابّـة لا يـعني أفضلية اليهود عليها، بقدر ما يعني عدم استثمارهم للمهارة العقلية، كما هو واضح.

السمة الفنّية الأُخرىٰ الملفتة للنظر هي أنّ النصّ قال بعد ذلك «ثمّ لم يحملوها» و لم يقل «لم يعلموا بها». سرّ ذلك – كما نحتمل فنّياً من خلال استجابتنا كقرّاء – أنَّ النـصّ يستهدف الإشارة إلى التجانس بين عملية (التحميل) و ما يترتّب عـليه مـن الحـمل.

فالتحميل يعني أنّ الزاد الذي يحمله الشخص إنما فُرِض عليه، و حينئذٍ فلا ينطبق عليه سمة أنّه يحمل تلقائياً، لذلك قال (لم يحملوها) تعبيراً عن عدم رغبتهم في حمل التوراة، أي : أنّهم عندما حمّلوهم التوراة أبوا ان يحملوها، مضافاً إلى ذلك، فإنّ عملية (الحمل) تظلّ تركيباً صورياً بدوره، هو الاستعارة، أي خلع صفة الحمل لما هو مادّي على ما هو معنوي، و بذلك تتضخّم جمالية الصورة عندما تتزاوج فيها الاستعارة مع الصورة اللاحقة بها، أي المشبّه به، حيث جاءت الصورة اللاحقة تتحدّث عن الحمل للأسفار، و هذا ما يقتادنا إلى النظر في المشبّه به (يحمل أسفاراً)، فنقول : إنّ النصّ قد اختار الأسفار دون غيرها من الأمتعة العادية التي تحملها الدابّة، و لا نحتاج إلى أدنى تأمّل حتّى نكتشف بأنّ النصّ في صدد الحديث عن عدم إفادة اليهود من التوراة (و هي سفر)، و عندئذٍ فإنّ تشبيه السِفر بها يظلّ متجانساً تماماً، أي تشبيه اليهود بالحيوان من حيث الذهنية مع تماثل حملهما لما هو معنوي و نافع (التوراة و الكتب). إذن جاء طرفا الصورة بمجملهما و تفصيلهما يحملان إثاراتٍ فنّية من حيث الوحدة و التباين في آن واحد، وحدة طرفي التشبيه في التخلف الذهني، في الحمل للأسفار، في عدم الإفادة منها، ثمّ تباين طرفي التشبيه، في التحميل و الحمل و في الاضطراب و الانعدام للوعي في الحمل و عدم حمل الدابة و عدم الحمل بمعنىٰ عدم العمل. و أولئك جميعاً تكشف عن مدىٰ جمالية التركيب الصوري المتقدّم بالنحو الذي أوضحناه.

سورة المنافقون

قال تعالى : ﴿و إذا رأيتهم تعجبك أجسامُهم و إنْ يقولوا تسْمَع لقـولهم كأ نّـهم خشب مسنّدة يحسبون كلَّ صيحةٍ عليهم هم العدوّ فاحذرهم...﴾[1].

تتضمّن هذه الآية صورتين تشبيهيّتين قد اعتمدت أولاهما على الأداة التشـبيهية (كأن)، و الأُخرىٰ على أداة تـقوم مـقام أدوات التشـبيه الرئـيسة و هـي (يـحسبون). والصورتان تتحدّثان عن (المنافقين)، و تـعرضان للـمظهرين الخـارجـي و الداخـلي لسلوكهم، المظهر الخارجي تتحدّث الصورة. عن سمتين منه هما : أجسامهم و أقوالهم، وأمّا المظهر الداخلي فتتحدّث الصورة فيه عن إحدىٰ سماتهم، و هي الخـوف، حـيث سنجد كيف أنَّ هاتين الصورتين تتلاحمان عضوياً بشكل له إثارة فنّيّة فائقة.

و نقف مع الصورة الأولى، لقد سبقت الصورة (كأنّهم خشب مسندة) –كما قلنا – سمتان هما ملمح أجسامهم و أقوالهم.

و من الواضح، أنّ هاتين السمتين هما من أبرز السمات التي تشـدّ الآخـرين إلى شخصية صاحبهما، فالأولى –أي السمة الجسمية – قد ترتبط بالكمال الجسماني، و قد ترتبط بالقوّة، أي البطولة، والأمران جميعاً لهما جاذبيتهما، كما هو واضح.

و أمّا الأُخرىٰ –أي السمة القولية ـ فلا تحتاج إلى التعقيب مـادمنا نعرف جميعاً أنَّ اللغة – من حيث جماليتها – هي المسيطرة على الآخرين، لكن : لنـرَ كـيف تـعاملت

١ـ المنافقون / ٤.

الصورة (كأنّهم خشب مسندة) مع تلك السمتين؟ كيف تحوّلت بهما إلى صورة جديدة مضادّة تماماً لما هو مطلوب من السمات، و ذلك من خلال عنصر السخرية متمثلةً في تشبيههم بالخشب المسنّدة. إذن : لننظر إلى دلالات هذه الصورة التشبيهية الساخرة!

لقد شبّههم النصّ بالخشب، من جانب، و بكونها مسندة من جانب آخر. لقد كان بالمقدور أن يُشبّهوا بأيِّ شيء يضاهي السمة الجسمية و القولية، إلّا أنّه انتخبَ تشبيههم بالخشب المسندة، فما هي أسرار ذلك من خلال القراءة المتذوّقة؟

إنَّ الخشب لا روح منه كأيَّةِ مادّة جامدة إلّا أنّه جمود لاصلابة فيه. فالحديد مثلاً مادّة جامدة أيضاً إلّا أنّه صلب، و هو رمز للقوّة. ثمَّ إنّه من الممكن إذا كان الهدف هو إرادة أنّ أجسامهم تفتقر إلى الشجاعة و أنّ أقوالهم هي جوفاء، أن يُشبّهوا بمادّة هشّة كالورق مثلاً مقابل المادة المتماسكة. بيد أنّ كلّاً من المظهر الحسّي و القولي لا يتناسب إلّا مع مادّة تنطوي على التماسك دون أن تكون صلبة، بل تماسك هش، و هذا ما ينطوي عليه الخشب، بيد أنّ الأهمّ من ذلك أنّ سرّاً فنّياً آخر يكمن وراء ذلك، و هو : أنّ الخشب هو في الأصل نبات حيّ، و لكنّه فقد الحيوية فتحول إلى مادّة بلا حياة، و هذا ما يتناسب تماماً مع تركيبة المنافقين، من حيث كونهم يستبطنون ما هو غير ظاهر، و يستظهرون ما هو غير باطن، تحقيقاً لنزعتهم النفعية ثمّ خوفهم من الفضيحة التي تقضي على النفعية التي من أجلها مارسوا عملية النفاق. بيد أنّ جمالية الصورة تتصاعد حينما نجد أنّ التشبيه بالخشب المسندة انسحب على السمتين جميعاً : الجسمية و القولية، و ليس على واحدة منهما، و من ثمّ فإنّ التساؤل يظلّ حائماً على معرفة صلة ذلك كلّه بممارسة النفاق بمستوياته التي أشرنا إليها، مع ملاحظة أنَّ البناء العضوي لهذا التشبيه ينبغي ألّا نفصله عمّا سبقه و لحقه من التعبير.

و في ضوء ذلك فنقول : إنّ أهمّية هذا التشبيه تتمثّل في كونه ـ في أحد مجالاته – قد انتظم كلتا السمتين الجسمية و القولية، بحيث يصحّ أن يُشبّه كلٌّ من الجسم و القول بالخشب من جانب ما يترتّب على ذلك من التشبيه الآخر المتّصل بحسبانهم كلّ صيحة هم العدو من جانب آخر، و بهذا يكون الإحكام العضوي بين أجزاء النصّ قد بلغ مداه

المذهل.

أمّا بالنسبة إلى صلة الخشب بالسمة الأولى الجسم، فأمرٌ من الوضوح بمكان كبير، فإذا كانت السمة الجسمية تتمثّل ـ كما قرر ذلك المفسرون القدامى ـ في ضخامة الطول و العرض و العمق حينئذٍ فإنّ القوّة تظلّ هي الإفراز الواضح للضخامة المشار إليها، و الحديد بما هو صلب ـ على سبيل المثال ـ من الممكن أن يجسّد ذلك، و ليس الخشب الذي يفتقر إلى الصلابة، لكن كما تمّت الإشارة فإنّ أهمّية التشبيه بالخشب تتصاعد عندما نربط بين كونه فاقداً للحياة بعد اتسامه سابقاً به، و هذا ما لا يتجسّد في الحديد غير المسبوق بالحياة كما هو واضح.

لذلك نجد أنّ التشبيه بالخشب يتناسب تماماً مع الشخص الذي يتّسم بالحياة من جانب، و بفقدانه إصالة ذلك من جانب آخر. فالمنافق في مظهره الجسمي المذكور حيٌّ، إلّا أنّه ميّت في عدم استخدام لقواه، نظراً لجبنه الذي عرض له النصّ في الصورة الأولى «يحسبون كلّ صيحة عليهم هم العدو». يبقى أنْ نعرض لسمة (مسندة) المترتّبة على الخشب المذكور، حيث كان من الممكن أنْ يكتفي بالخشب وحده دون اردافه بسمة (مسنّدة) فما هو سرّ ذلك؟ إنّ الخشب مجرّداً لا ينطوي على مظهر متماسك، و إنّما يكتسب صفة التماسك و الجاذبية من خلال ما يستند إليه، إلّا أنّ سنديته تظلّ محكومة بنفس السمة الخالية من الحياة أو الحركة تماماً، كالتمثال الذي لا روح فيه، بل تجده جامداً لا فاعلية لديه.

و الأمر كذلك بالنسبة إلى المنافق الذي يعجبك جسمه، إلّا أنّه لا حيوية فيه. و يعجبك قوله أيضاً إلّا أنّه لا عمل وراءه.

و نتساءل : إذا كان المظهر الجسمي في صلته بالخشب المسندة قد اتضح من خلال الفقرات المتقدّمة، حينئذٍ ما هي صلة المظهر القولي بذلك؟ في تأمل يقتادنا إلى ملاحظة أنّ القول سواء كان مرتبطاً بالمظهر البلاغي أو المضموني، ففي الحالتين ثمّة تضادّ بين بلاغة التعبير و بين خلوّه من الدلالة الحقيقية، و ثمّة تضاد بينه و بين العمل به، كالجبان الذي يتحدّث عن البطولة، ففي الحالتين إذن لا حيوية حقيقية في الكلام، بل مجرّد

صياغة بلاغية أو مجرّد كلام بلا مضمون، و بهذا يكون تشبيهه بالخشب المسندة محكوماً بنفس السمات التي عرضنا لها، بالنسبة إلى العلاقة بين مظهري الجسم و الخشب المسندة.

و بهذا نكون قد ألقينا الإنارة على الصورة التشبيهية الأُخرىٰ (يحسبون كلّ صيحة عليهم هم العدو)، فسواء كان المقصود منه العدوّ هو فضيحتهم من خلال الوحي حيث يخافون أن يكتشف واقعهم، أو كان المقصود هو الصيحة الحقيقية ففي الحالتين، فإنّ الجبن يظلّ هو سمتهم الحقيقية بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الملك

قال تعالى : ﴿ثمّ ارجع البصر كرّتين ينقلب إليك البصرُ خاسئاً و هو حسير * و لقد زيّنا السماء الدنيا بمصابيح...﴾[1].

الصورة أعلاه تتحدّث عن السماوات من حيث بناؤها الذي خلقه سبع سماوات طباقاً ما ترىٰ في خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر. و تتحدّث عن تماسك الظواهر الإبداعية، مشيراً إلى عدم الخلل في ذلك، و تطالب الرائي بأن يمارس عملية النظر إلى السماء، و تطالبه بأن يكرّر النظر في ذلك (ثمّ ارجع البصر كرّتين...) مشيراً إلى أنّ البصر سيرجع كالّاً في نهاية المطاف.

و ما يعنينا هو التركيب الصوري القائل «ينقلب إليك البصر خاسئاً و هو حسير». إنّ هذه الصورة تنتسب إلى الاستعارة، كما هو واضح، حيث خلع النصّ سمة نفسية، لذلك.إنّ النصّ، كما أشرنا، في صدد النظر الى إحكام البناء للسماوات، و لمطلق الظواهر، و عبارتا (التفاوت) و (الفطور) تشيران إلى ذلك.

و من الطبيعي أنّ حاسّة البصر هي التي تتكفّل بعملية الاستجابة حيال ذلك.

من هنا فإنّ ممارسة هذه الاستجابة من خلال البصر خضعت لعملية المطالبة المتكرّره بذلك، حيث قال النصّ أوّلاً: (فارجع البصر)، ثمّ قال ثانية (ثمّ ارجع البصر)، وهذه المطالبة المتكرّرة تجانست فنّياً مع تكرّر النظر إلى الظاهرة الإبداعية، أيْ أنّ

١ـ الملك / ٤ ـ ٥.

(المطالبة المتكرّرة) توازنت مع النظر المتكرّر، و في أمثلة هذه الصياغة دالّة فنّية ينبغي ألّا تغيب عن أذهاننا كمتلقّين يهمّنا أن نتذوّق جمالية النصّ.

لكن : لندع هذه الشريحة التمهيدية للنظر إلى الصورة ذاتها «ينقلب إليك البصر خاسئاً و هو حسير»، فماذا نجد؟

الملفت للنظر أنّ النصّ يخلع السمة الاستعارية في الآية الكريمة بمستوييها الداخلي و الخارجي، فالأولى يعني خلع صفة على ظاهرة مماثلة لها حسّياً و تجريدياً، مثل تبادل الحواس عند الإنسان فيما بينهما كالتبادل بين حاسّتي البصر. و الآخر يعني خلع صفة على ظاهرة مباينة لها، مثل خلع صفة بشرية على جماد مثلاً.

هنا في النصّ الذي نحن في صدده نجد أنّ نمطي الاستعارة قد استخدما بنحوٍ له إثارته الفنّية. فالبصر و ارتداده (ينقلب) سمتان جسميتان، و البصر و خسوؤه، أحدهما جسمي و الآخر نفسي.

بيد أنّ الأهمّ من ذلك هو الاستجابة الكلّيّة لعملية الإبصار و نتائجها.

و القارىء مدعوّ بطبيعة الحال إلى أنْ يمارس بنفسه هذه العملية ليستجيب لها وفق درجة مخزونه الخبروي، أي خبراته، و عندها يجد أنّ صفتي الخسوء و الحسور : الذل والكلّ، تشكلان عملية استجابية للقارىء تتناسب و خطورة مرسلات النصّ.

إنّ القارىء حينما يمتدّ ببصره إلى السماء و يلاحظ تماسكها منه، خلال تكرر النظر إليها، و أنا بصفتي قارئاً أكتب الآن و أكرر النظر إلى السماء، عندها تحسس أهمّية الصورة «يرتد بصره» باستجابتين : إحداهما الخسوء، المهانة، و الذلّ، و هي سمة نفسية، و لكنه لماذا الذلّ؟ إنّ المستجيب لن يلاحظ أيَّ تفاوت و انشقاق على الرغم من سعة الساحة التي يمدّ بصره إليها، و عندئذٍ مادام يكرّر النظر إلى السماء و هو على وعي بمهمّته التجربية التي دعاه النصّ إليها، فلا يعثر على أيّ تفاوت و انشقاق، سيتحسس نتيجةَ ذلك مهانة مزدوجة، خيبةً حيال سماء لا حدود لمساحتها و إحكامها.

و لكن للمرّة الجديدة : لماذا الحسور؟ ممّا لا شكّ فيه أنّ البصر سيتحسس بالإعياء تماماً حينما يواصل نظره إلى السماء في تجربته المذكورة المقترنة بالمهانة، نظراً لإعيائه

فيزيقياً حيث يستهلك جهداً في ممارسة ذلك.

المهم هو أنّ كلّاً من المهانة و التعب يستقطب دلالة مهمّة هي خيبة الأمل في حجمها الأوسع نطاقاً، حيث أنَّ الشخصية من الممكن أنْ تتعرّض للمهانة النفسية فتسبّب لها قدراً كبيراً من الخيبة، و قد تتعرّض للتعب الجسمي فيسبب لها قدراً من الخيبة، لكن حينما يجتمع ما هو نفسي و ما هو جسمي، حينئذٍ فإنّ خيبة أمله تستغرق مساحة لها ضخامتها، تماماً، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و لقد زيّنا السماء الدنيا بمصابيح...﴾ [1].

الصورة أعلاه تنتسب إلى الاستعارة، حيث خلع النصّ على الكواكب و النجوم سمة «المصابيح».

و الصورة على بساطتها و وضوحها تتضمّن جمالية فائقة تجمع بين جمالية العبارة و جمالية المرأىٰ. إنّها أوّلاً تمتد إلى ما قبلها من الصور للسماء، حيث لحظنا أنّ النصّ كان يتحدّث عن السماوات و إحكامها بناءً، و لحظنا أنَّ النصّ طالب المتلقّي بأن يمدّ بصره ويرجعه ثمّ يكرر ذلك، حيث يرتدّ البصر خاسئاً، و هو حسير.

و ها هو الآن يطالب المتلقّي بأن يمدّ بصره أيضاً، لكنّه ليس من خلال المباشرة، بل بنحوٍ غير مباشر، حيث يقرّر أن السماء الدنيا قد زيّنها اللّٰه تعالى بالمصابيح، و هذا يعني أنّ حاسّة البصر هي التي تتكفّل بالاستجابة حيال المرأى المذكور.

إذن : من حيث البناء الهندسي، نحن الآن أمام عمارةٍ محكمة يجمع بين أجنحتها عمود البصر، حيث ينظر من جانب إلى إحكام السماء، و ينظر من جانب إلى مرأى المصابيح، و ينظر من جانب ثالث إلى مرأىٰ المصابيح ذاتها و هي ترجم الشياطين «و لقد زيّنا السماء الدنيا بمصابيح و جعلناها رجوماً للشياطين...» كما لا تفوتنا الإشارة إلى التسلسل الصوري في الصياغة، حيث يتمّ ذلك من خلال التداعي (الذهني)، و الخيوط

١ـ الملك / ٥.

الرابطة بين سابق الصورة و لاحقها، حيث ينتقل الذهن من إحكام السماء إلى مصابيح من مصابيحها، إلى رسم عملية رجمها.

و أيّا كان إذا تجاوزنا البناء الهندسي أو العضوي للمقطع الذي يتحدّث عن السماء واتجهنا إلى الصورة التي نحن في صددها نجد أنَّ الصورة -كما ألمحنا- تتسم بوضوح الرسم و بجماليته.

و المهمّ هو ملاحظة الاستعارة (الكواكب و المصابيح) و العلاقة الفنّية بينهما عبر الصورة المتقدّمة. فأوّلاً نجد أنّ النصّ قد ألمح إلى الزينة «و لقد زينا»، و نجد ثانياً أنّه قد ألمح في النهاية الى (الرجم)، و هو على عكس الزينة تماماً بالنسبة إلى الشياطين، إلّا أنّه بالنسبة إلى الإنسان الرائي زينة أيضاً حيث إنّ عملية الرجم، و هي تحرّك ضوءٍ خاصٍ يخطف بسرعة و يمتدّ، بمثابة سهم ينطلق بسرعة ملحوظة، يُعَد مرأى له جماليته أيضاً.

ثانياً، نجد أنّ النصّ قد انتخب ظاهرة المصابيح ليشير بها إلى الكواكب، و كان من الممكن أنْ يقول النصّ ـ كما ورد في نصّ قرآني آخر ـ ﴿إنّا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب﴾[1] تاركاً المتلقّي يستجيب لها بالنظر إلى أنّها مرأى له جمالية الزينة، إلّا أنّه هنا، قد استخدم الاستعارة. و هذا ما يدفعنا إلى استكناه السرّ الكامن من وراء ذلك! إنّ جمالية الأداء هنا تتمثّل في تهيئة الاستجابة النسبية للمتلقّي، فالكواكب و النجوم تبدو للرائي بحجم المصباح أو بحجم ضوئه، و لا نحسب أنَّ أيّة استعارة أُخرىٰ يمكن أن تنقل القارىء من تصوّراته العقلية للكواكب و النجوم، من حيث حجومها الحقيقية إلى حجومها النسبية لدىٰ القارىء، أكثر دقّة و طرافةً من المصابيح، بصفة أنّ المصابيح إمّا أن تبدو لدى المشاهد لها من مسافة بعيدة بحجم يماثل الكوكب و النجم، أو أنّ فتيلها الضوئي يبدو للرائي القريب بالحجم نفسه، ففي الحالتين ثمّة صورة مدهشة طريفة تناغم و تماثل بين المرئيين بنحوهما الحقيقي لا المبالغ فيه و لا القاصر عنه، و هذا هو منتهىٰ الإحكام الفنّي في صياغة الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

١ـ الصافّات / ٦.

قال تعالى : ﴿إذا أُلقوا فيها سمعوا لها شهيقاً و هي تفور * تكاد تميّز من الغيظ...﴾[1].

هذه الصورة الكلّيّة تنطوي على صور جزئية ينتسب بعضها إلى الاستعارة، و البعض الآخر إلى ما يُطلق عليه مصطلح الصورة التقريبية، و نعني بها صورة «تكاد» بصفة أنّ تكاد تدلّ على مقاربة الشيء، أي تقترب منه، و بذلك اكتسبت عنصر الصورة، طالما نعرف أنّ الفارقية بين الصورة و التعبير المباشر هي أنّ الصورة تعتمد على إحداث علاقة بين شيئين لا حقيقة لهما في دنيا الواقع، و أمّا التعبير المباشر فيعني التعبير عن الشيء، كما هو واقع فعلاً، و الطريف في الصورة التقريبية التي نحن في صدد الحديث عنها هو أنّ هذه الصورة مركّبة من صورة كلّية تندرج ضمنها صورة استعارية، هي (تميّز)، فلو جاءت العبارة بهذا النحو (تميّز من الغيظ) دون أن تسبقها عبارة (تكاد) لكنّا أمام صورة استعارية مماثلة للصورة السابقة، و هي (سمعوا لها شهيقاً)، و لكن بما أنّها سبقت بـ(تكاد) حينئذٍ تحولت الصورة الجديدة من كونها استعارية إلى صورة كلّية هي (تقريبية) تضمّ تحت أجنحتها صورة استعارية. و سنلقي مزيداً من الإنارة على هذا الجانب حينما نصل إلى الحديث عنها بعد قليل. إلّا أنّنا نبدأ أوّلاً بالحديث عن الصورة السابقة عليها «إذا أُلقو فيها سمعوا لها شهيقاً و هي تفور». لكن قبل ذلك ينبغي الإشارة إلى أنّنا أمام عمارة صورية لها هندستها الطريفة.

فأوّلاً ترتبط هذه الصورة بصور سابقة أخذت تسلسلها بدءً من صورة السماء «ينقلب إليك البصر خاسئاً» مروراً بصورة (زيّنا السماء الدنيا) و انتهاءً بالصورة التي نحن في صددها. ثانياً و هذا هو العنصر المهم الذي نستهدف التحدث عنه، و هو الطبيعة العمارية أو الهندسية لهذه الصورة فنقول : نحن الآن أمام صورة عامة تتألّف من طابقين رئيسين، و كلّ منهما يتألّف من مبنيين داخلهما، فالآية بكاملها هي «عمارة» ذات صورة عامّة كلّيّة هي : موقف جهنم من الكافرين حينما يكتوون فيها، حيث تشهق و تزفر

١ـ الملك / ٧ـ ٨.

وتغضب منهم...

هذه : هي الصورة الكلّية العامّة، لكن : داخل هذه الصورة العامّة : صورتان كليتان : شهيق جهنم، و تقريبية غضبها، ثمّ داخل كلّ صورة كلّية صورة جزئية هما فوران جهنم، وتميّزها من الغضب.

والآن حينما نكون قد ألممنا بهذا الهيكل الهندسي للصورة بعموميتها و كلّيتها وجزئيتها، عندها نعرف أنّنا أمام عمارةٍ محكمةٍ ذات سعة، لها هويّتها الخاصة. و إذا عرفنا ذلك نبدأ بتحليل جزئيها فنتحدّث عن الطابق الأوّل و هو (إذا أُلقوا...)... و هذا الطابق كما ألمحنا يتألّف بدوره من صورتين : الشهيق و الفوران. فما هي دلالتها الفنّية؟ الصورة تتحدّث عن جهنّم بالنسبة إلى استجابتها، أي موقفها حيال الكافرين. فعندما يُلقى الكافرون فيها، يسمعون لها شهيقاً و هي تفور. و الشهيق كما نعرف هو الإرسال إلى الداخل، مقروناً بالصوت، و حينما ننقل هذه الظاهرة من سياقها البشري إلى جهنّم حينئذٍ نكون أمام استعارة تتمثّل في أنّ شهيقاً هو ادخال الكافرين إلى قرارها، و نحن لا نحتاج إلى أدنىٰ تأمّل لنتعرّف جمالية الصورة و طرافتها، حيث بمقدور القارىء أن يربط سريعاً بين عملية الشهيق عند الإنسان و بين جهنّم، فالشهيق أي : أنّ الشهيق مقابل الزفير يحدثان طبيعيّاً حيناً، و حيناً آخر قد يحدثان نتيجة محرك حادٍ مؤلم، كما لو قيل شهيق من الألم و زفير ألمه مثلاً، و ينعكسان في الحالة الأخيرة مقرونين بالصوت الهوائي للعملية، كما هو واضح. و المهمّ أنّ النصّ قد انتخب عملية الشهيق، دون الزفير لدلالة فنّية طريفة هي : أنّ جهنم تستقبل الكافر و تدخله إلى جوفها و لا تزفره إلى الخارج. إنّ اقترانها بالصوت يرمز إلى شدّة غضبها على الكافر. على أنّ النصّ لم يكتف بعملية الشهيق، بل أردفها بفوران جهنم، مع ملاحظة أنّ الفوران يحمل خصيصتي : الصوت وشدّة الحرارة، حيث يتجانس الصوت النابع من الغليان مع صوت الشهيق، و يتجانس الفوران مع شدّة الغضب، ليس هذا فحسب، بل يمتدّ التجانس مضافاً إلى ما لحظناه في الصورة التي نحن بصددها «إذا أُلقوا فيها سمعوا لها شهيقاً و هي تفور» إلى تجانس آخر هو صلة كلّ من الشهيق و الفوران بالصورة الأُخرىٰ «تكاد تميز من الغيظ»، حيث إنّ شدّة الغيظ

هي الإزار الطبيعي لعمليتي الشهيق و الفوران.

و هذا يقتادنا إلى ملاحظة هذه الصورة. و قد سبق القول أنّ هذه الصورة تنطوي على كلّية هي (تكاد)، و جزئية هي (تميز من الغيظ)، إنّ الأولى صورة تقريبية و الأُخرىٰ استعارية.

أمّا الاستعارية فإنّها من الوضوح بمكان. طالما نعرف أنّ النصّ قد خلع أشدّ السمات الانفعالية عند الإنسان و هو تميزه، أي تقطّعه من الغضب، جعلها على جهنّم، و لكن لم يرسمها من الاستعارة المحضة، بل قيّدها بعبارة (تكاد)، ليضع الفواصل بين الإنسان وبين جهنّم، فالكائنات من الممكن أن تنفعل ـ كالبشر ـ بشكل أو بآخر، كما يحدّثنا بذلك كلٌّ من النصّ القرآني و الحديثي.

و لكن: يظلّ خيط من الفارقية بينهما على نحو ما نقرأ مثلاً «تكاد السماوات يتفطرن» دون أن يتفطّرن بالفعل، و هنا ألمح النصّ إلى أنّ جهنّم (تكاد) تتمزّق من الغيظ من هول المعصية الصادرة عن الكافر و انعكاسها على جهنم، بحيث تكاد ـ كالبشر ـ أن تتقطع من الغيظ.

طبيعياً قد يتساءل عن الفارق بين شهيق جهنّم دون تقييده بـ(تكاد) و بين تميّزها من الغيظ؟ و يمكن الإجابة على ذلك بأنّ عملية الشهيق بما أنّها مادّية حينئذٍ تتواءم مع جهنّم، بعكس التمزق من الغضب، بصفته عملية نفسية، و حينئذٍ فإنّ تقييد ما هو نفسي بـ(يكاد) يظلّ أقرب إلى تخوم الواقع ممّا هو مادّي.

إذن: أمكننا ملاحظة جملة من الأسرار الفنّية الكامنة وراء هذه الصورة و سابقتها بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿أفمن يَمْشي مُكبّاً على وجهه أهدىٰ أم من يمشي سويّاً على صراط مستقيم﴾[١].

الآية أعلاه تتضمّن (رمزاً) هو مشي الشخص منكفئاً على وجهه. و تقول بعض

١ـ الملك / ٢٢.

النصوص المفسّرة: إنّ الفقرة المذكورة تعبير واقعي عن المنحرف، حيث يُساق مكبّاً على وجهه إلى جهنّم. لكن في الحالتين فإنَّ المشي المكبّ على الوجه مقابل المشي على صراط مستقيم يظلّ حاملاً دلالته الرمزية، دنيوياً كان ذلك أخروياً، و نقصد بـ(دنيوياً) أنّ النصّ يستهدف المقارنة بين من ينتسب إلى اللّه تعالى و يعمل وفق مبادئه و بين المنحرف عنها، على نحو المقارنة بين النور و الظلمات مثلاً.

و الطرافة في الصورة هنا، أنَّ المشي المكبّ على الوجه، يحمل دلالته المتنوعة، فهو من حيث المظهر الفيزيقي يقترن بالإشفاق على صاحبه أو السخرية منه، كما أنّه من حيث النتائج المترتّبة عليه يفضي ليس إلى ما هو مجهول فحسب، بل إلى شدائد متنوعة تنجم عن المشي المذكور.

إنّ القارىء بمقدوره أنْ يستحضر في ذاكرته مرأى الرجل و هو يمشي مكبّاً، و عليه أن يتتبّع خطواته، من حيث تعثراته و انعكاساتها على نفسه، من حيث حركته و توقّفه، من حيث إقدامه و إحجامه، من حيث حركات جسمه التي يخبط بها... إلخ، عندئذٍ يجد أنّ هذه الصورة بما تنطوي عليه من البساطة تظلّ من الصور الفنّية ذات الطرافة و ذات الإثارة، مع ملاحظة أنّها إلى تناول السلوك الدنيوي أقربُ منها إلى الأُخروي بقرينة عبارة (أهدىٰ)، فالمنحرف في اليوم الآخر ـ و هو مسوق إلى جهنّم – ليس في صدد تلمّس طريق هادٍ، بل هو السلوك الدنيوي الذي ينتجه الإنسان فيهديه إلى الصراط المستقيم دنيوياً و أُخروياً من حيث النتائج المترتّبة عليه، و إلّا فإنَّ المنحرف يستوي لديه أنْ يمشي إلى جهنّم مكبّاً أو غير مكب، كما أشرنا، و المهمّ بعد ذلك أنَّ الرمز الآخر «يمشي على صراط مستقيم» سوف يعلن عن دلالته الفنّية بما لا حاجة إلى الحديث عنه حينما نضعه، على العكس من الرمز الأوّل المضادّ له بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿هو الذي جعل لكم الأرض ذلولاً فامشوا في مناكبها و كلوا من رزقه...﴾[١].

الآية أعلاه تتضمّن صورة استعارية عامّة، تتجزأ إلى صورتين كلّ واحدة منهما

١ـ الملك / ١٥.

منطوية على الاستعارة، و هي (الذلول) و (المناكب)، حيث خلع النصّ هاتين السمتين على الأرض، و السؤال: ما هي الدلالة الفنّية للنصّ؟. النصّ يتحدّث عن الرزق و الحصول عليه، أي الإشباع لأهمّ الحاجات البيولوجية و غيرها من الحاجات الضرورية و حتّى الكمالية، بصفة أنّ الأرض تنطوي على معطيات كثيرة، سواء كانت في شكل ثروات عامّة كالنباتات و المعادن و المياه، أم كانت في شكل رمزي يقصد بها المكان الذي يحصل الإنسان عليه من خلاله رزقه كالعمل التجاري أو الوظيفي... إلخ.

و هنا تنبثق دلاله فنّية جديدة في هذا السياق، و نعني بها تعددية الدلالة أو ترشّح الصورة الفنّية بأكثر من دلالة، حيث أنّ القارىء عندما يستنطق النصّ يلحظ أنّه أمام إيحاءات متنوعة مثل ما ذكرناه من الايحاء الثرواتي للأرض، كما لو فهم القارىء من أنَّ النصّ يستحثّه على الإفادة من الأرض الزراعية، أو فهم من ذلك أنّه يستحثّه على الإفادة من الأرض المعدنية، أو فهم منه أنّه يستحثّه على الإفادة من المكان الذي يتوفّر فيه العمل... إلخ.

هذه التعددية في الدلالة تكسب النصّ جمالية فائقةً و إمتاعاً و طرافة حيّة، كما هو واضح.

و إذا تجاوزنا هذا الأفق العام لدلالة الأرض و اتجهنا إلى أجنحته الاستعارية «الذلول» و «المناكب» نجد أنّ الصورة الأولى (الذلول) قد خلعها النصّ على الأرض، مستعيراً ذلك من السمة الحيوانية، أي الحيوان المعدّ للركوب، كالجمل مثلاً.

طبيعياً، أنّ النصّ هنا يتوكأ على البيئة التي يخبرها زمن نزول النصّ بصفة أنّ وسائل النقل آنذاك هي الحيوانات في الغالب، و ذلولية الحيوان أو جموحه له مدخلية في تيسير أو تعسير السفر، و لذلك فإنّ النصّ ألمح إلى ذلولية الأرض مستعيراً لها ذلولية الحيوان للإشارة إلى تيسير السفر، أي: بمقدور الإنسان أن يسافر إلى أيّةِ جهة من الأرض للحصول على رزقه. لكن - و هنا تكمن جمالية الصورة و خلودها الفنّي - من الممكن أن نتجاوز البيئة الخاصّة و ننتقل بها إلى البيئة العامّة التي تشمل مطلق الزمان و المكان والحضارة، فنستنطق النصّ: كلّ قارىء بحسب خبرته البيئية، و نظفر من خلاله بدلالة

متجانسة مع بيئتنا بحيث نجد أنّ (ذلولية الأرض) تشمل وسائل النقل بكلٍّ مستوياتها، فالتنقّل من مكان أو مدينة أو قطر أو قارة... إلخ. من الممكن أن يتمّ بسهولة من خلال وسائله النقلية، كالحافلة أو القطار أو الباخرة أو الطائرة أو حتّى المشي، بخاصّة أنّ النصّ قد استخدم دلالة المشي بدلاً من السفر، و هذا معطىً جمالي آخر لخلود الصورة الفنّية، ليرمز من خلاله إلى مطلق التحرك، سواء كان مشياً على القدم أو ركوباً في احدىٰ الوسائل النقلية، ففي الحالات جميعاً جُعلت الأرض (ذلولاً) للإفادة منها.

و هذا - كما أومأنا - يهب الصورة جمالية عظيمة عندما نواجه تعددية دلالتها بالنحو الذي أوضحناه.

و نتّجه إلى الجناح الآخر من الاستعارة، و هو (المناكب)، فما هي دلالتها الفنّية؟ إنَّ الأرض جعلها النصّ (ذلولاً) ميسّرة لتحرّك الإنسان، و لكن لم انتخب النصّ عملية المشي في مناكب الأرض دون غيرها من الأعضاء؟ ثمّ هل أنّ استعارة المناكب مستقاة من الحيوان أم الإنسان من حيث المفردة الاستعارية من جانب و تعدديتها - أي الدلالات - من جانب آخر.

بصفتنا (قرّاء) نتعامل مع النصّ وفق استجابتنا الخبروية، نحتمل حيناً أن تكون استعارة المناكب مرتبطة بالإنسان دون الحيوان، لأنّ المنكب هو العضو الرابط بين كتف الإنسان و يده، فالكتف هي التي تصلح موقعاً لحمل الشيء، كما لو حملت طفلك، حيث تستخدم يدك في الحمل، و حيث يظلّ المنكب هو العضو - كما أشرنا - رابطاً بين عمليتي الحركة و الحمل، أي بصفته الموضع الحيوي أو الدينامي الميسّر للعملية المشار إليها، فاليد وحدها لا تصلح في مطلق الحالات بقدر ما تصلح في حالة و لا تصلح في حالة أخرى، كما أنّ الكتف أو الظهر مثلاً لا تصلحان إلّا في حالات دون غيرها.

أمّا (المناكب) فتتميّز بكونها عضواً دينامياً ييسّر عملية الحركة و الحمل، حركة اليد و حمل الشيء، بصفة أنّ الحركة وحدها أو الحمل وحده لا يتمّان إلّا بتآزرهما من خلال العضو الميسّر لهما، و هو (المناكب)، و مادام النصّ في صدد (ذلولية) الأرض، أي تيسير الحركة و الهبوط فيها، حينئذٍ فإنّ استعارة المناكب و هي الميسّرة لحركة الإنسان و النزول

في أحد مجالاتها، المكان الذي يقصده الماشي، تظلّ متجانسة تماماً مع الفاعلية التي تمتلكها المناكب في تيسير سعي الإنسان نحو رزقه.

إذن : أمكننا ان نتبيّن مدىٰ جمالية الصورة المتقدّمة، بشطريها الاستعاريين (المناكب) و (الذلول)، فضلاً عن جمالية (المشي) في دلالته الرمزية التي أومأنا إليها، وانصبابها جميعاً في أُفقٍ صوري موشّح بتعدّد دلالاته الفنّية، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة القلم

قال تعالى : ﴿إنّا بلوناهم كما بلونا أصحاب الجنّة إذ أقسموا...﴾[1]. قال تـعالى : ﴿فطاف عليها طائفٌ من ربّك و هم نائمون * فأصبحت كالصريم﴾[2].

الآية أعلاه تتضمّن عمارة تشبيهية منطوية على قصّة بداخلها صورة تشبيهية جزئية هي (فأصبحت كالصريم)، و الحديث هو عن مجموعة تمتلك مزرعة عامرة حـلفوا أن يجنوا ثمارها صباحاً و أن يمنعوا منها الفقراء، فأرسل عليها اللّه بلاءً فمحقها، حيث جاء توظيف هذه الصورة ضمن قصّة تعقيباً على المنحرفين في زمان النبي ﷺ، فيما وصف تعالى بعضهم بـ: الحلّاف، و بسمات تطبعه كالنمّام... إلخ، و زهو بالمال و البنين... إلخ. و جاء توظيف القصّة أو ما نطلق عليه بالقصّة التشبيهية في هذا السياق، حيث شبّه تعالى هذا البعض بأصحاب المزرعة فقال تعالى (انا بلوناهم كما بلونا أصحاب الجنّة...) إلى قـوله تعالى (فأصبحت كالصريم).. فنحن – إذن – أمام عمارة تشبيهية بداخلها تشبيه جزئي، العمارة هي التشبيه القصصي، أي : ذكر قصّة أصحاب المزرعة (المشبّه به) مقابل الطرف الأوّل (المشبّه – المنحرفين)، ثمَّ جاء التشبيه الجزئي (كالصريم) داخل التشـبيه العـامّ (القصّة).

أهمّية المبنىٰ التشبيهي للنصّ تتمثّل بكونه أوّلاً نمطاً من التشبيه القصصي، من حيث تضمّنه حوادث و مواقف و شخوصاً مقابل التشبيه المألوف في ظاهرة بسيطة، و بصفته

١ـ القلم / ١٧.

٢ـ القلم / ١٩ ـ ٢٠.

يتضمّن ثانياً بداخله تشبيهاً مألوفاً، كما ألمحنا. و نقف مع التشبيه القصصي العام أوّلاً، فنقول : إنّ التشبيه القصصي جاء في الواقع توظيفاً لفكرة السورة التي جاء قسمها الأوّل عن كلِّ حلّافٍ همّاز مشّاءٍ بنميم منّاع للخير... إلخ.

فالحلفُ و ملحقاته من جانب، و المنع من الخير و ملحقاته من جانب، هما الظاهرتان اللتان طرحهما النصّ في قصّة أصحاب المزرعة، حيث أقسموا ليصرمنّها مصبحين (و هذا هو الحلف)، و حيث قالوا (لا يدخلنها اليوم عليكم مسكين)، و هذا هو المنع من الخير.

إذن : كم نجد هذا التشبيه القصصي يحمل موقعاً هندسياً محكماً من السورة الكريمة، فيما جاء إنّماءً عضوياً لفكرتها بالنحو الذي لحظناه.

و هذا فيما يتّصل بالتشبيه العام.

و أمّا بالنسبة إلى التشبيه الجزئي «فأصبحت كالصريم» فيظلّ مرتبطاً بالحصيلة العامّة للنصّ و لفكرة السورة، حيث إنّ القسم و المنع يتسببان في خسارة الإنسان دنيوياً و أُخروياً، إنَّ المزرعة التي كان أصحابها يعتدّون بها. و هنا لا نغفل أنّ فكرة السورة التي ورد في مستهلها رسم الحلّاف المناع للخير، قد ورد فيها أيضاً صاحب السمات المذكورة قد تباهى و اعتدّ بأنّه ذومالٍ و بنين ﴿أن كان ذامال و بنين﴾[1] لا نغفل أنَّ هذه الظاهرة قد ارتبطت عضوياً بحصيلة القصّة التى تدع القارىء ينتقل بذهنه إلى خسارة و ضياع المال والبنين وجميع ممتلكات الشخصية، مضافاً إلى ما قلناه من أنّ الشخصية المذكورة «منّاع للخير» حيث جاءت حصيلة القصّة : ضياع الشيء... و هذا هو التشبيه الجزئي الذي ورد فيه تشبيه الكلّيّ، يلخّص لنا رسم الحصيلة المذكورة، و هي ضياع المزرعة، واصفاً إيّاها بالقول (فأصبحت كالصريم).

إذن : لنقف عند هذا التشبيه.

الصريم - كما ورد في النصوص المفسّرة ـ هو الشجر المنقطع ثمره، أو التراب المنقطع عن تربته، أو الليل الأسود. لكن في الحالات جميعاً - و هذا ما يهب النصّ

١ـ القلم / ١٤.

جمالية فائقة – فإنّ القارىء سوف يستجيب لتعدّد هذه الدلالات و سيجد واحدة من الدلالات التي يمكنه أن يستجيب لها حسب خبرته.

فالمهمّ هو تلاشي المزرعة، سواء كان المشبّه ـ الصريم ـ هو الشجر المقطوع ثمره، فإذا قطع ثمرها تلاشت فائدتها، أو كان المشبّه به هو التراب المنقطع عن تربته، حيث أنّ الحفنة من التراب إذا عزلت عن باقي تربتها حينئذٍ لا يمكن الزرع أن ينمو أو يستمرّ نموّه، فلا يثمر في النهاية، أو كان المشبّه به الليل الأسود فحينئذٍ فإنّ الليل الأسود ينعدم فيه النور، فلا فائدة من التطواف فيه، و هكذا.

إذن : جاءت الصورة الجزئية متناسبة ـ من جانب ـ مع حصيلة المزرعة، كما جاء التشبيه متناسباً مع فكرة السورة الكريمة بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿و إنْ يكاد الذين كفروا ليزلِقُونَك بأبصارهم لمّا سمعوا...﴾[1].

الصورة أعلاه تنتمي إلى الصورة (التقريبية)، حيث كرّرنا في الأوراق السابقة أنّ أداة «يكاد» و نحوها تعني «قارب»، و أنّ الانتماء الصوري لها هو عدم حدوث الشيء واقعياً، بل إحداث علاقة بين شيئين كأ يّةِ صياغة صورية، فهنا تريد الصورة أن تقول : أوشك الذين كفروا أن يزلقوك بأبصارهم دون أن يحدث ذلك فعلاً.

و المهم هو دلالة الصورة و صياغتها، و من الطرافة التعبيرية هنا أنّ النصّ متعدّد الدلالة من جهتين، الجهة الأولى تردده بين الدلالتين : الواقعية و التركيبية المجازية، من حيث عبارة «ليزلقونك» و ليس حيث عبارة «يكاد» لأنّها –كما أومأنا– تركيبية وليست حقيقية. و أمّا الجهة الأُخرى فإنّ العبارة ليزلقونك من الممكن أن تنتسب إلى التركيب ولكن في الحالتين ثمّة صورة تركيبية. و تعنينا هذه الأخيرة بطبيعة الحال. أمّا الأداة التقريبية فلا كلام حيالها بقدر ما ينصبّ الكلام على (يزلقونك – يصرعونك) بأبصارهم، ففي حالة ذهابنا إلى مجازيتها، فهذا يعني أنّ النظرة التي يلقيها المنحرفون على النبيّ ﷺ

١ـ القلم / ٥١.

وهو يحدّثهم بالقرآن الكريم تكاد تقتله. فإذا كان القتل بسبب الحسد بصفة أنَّ العين لها تأثيرها، و هذا حقّ نطق القرآن الكريم نفسه في سورة الفلق، فضلاً عن الحقائق العلميّة الحديثة التي أقرّت بذلك، فهذا يعني أنّنا أمام صورة جزئية «يزلقونك» داخل صورة كلمة «يكاد»، و إذا اتجهنا إلى الاحتمال المجازي فحينئذٍ تتمثّل طرافة الصورة في الفاعلية النفسية للنظر الذي يوجهه المنحرف. يمكننا أن نستحضر في أذهاننا مرأى شخصية منحرفة جاهلة متعصّبة جافّة معطّلة ذهنياً، و هي تستمع إلى كلام الوحي فتستنكره حينئذٍ، فإنّ الحركة الفيزيقية بعينها ستكون من اللاحدود لدرجة أنّها تقتله. أي أنّ عملية الإبصار هنا مظهر حركي لنزعة داخلية عند المنحرف هي عدوانيته المستهدفة للعقل على نحو المقاربة، نظراً لتضخّم وكثافة النزعة المشار إليها.

إذن في الحالتين ثمّة صورة (تقريبية) تستهدف لفت النظر إلى فاعلية النظر بصفته أحد أشكال الاستجابة العدوانية لدىٰ المنحرفين بالنحو الذي أوضحناه.

سورة المعارج

قال تعالى: ﴿يوم تكون السماء كالمهل * و تكون الجبال كالعهن...﴾[1].

النصّ أعلاه يتضمّن صورتين تشبيهيتين تشبيه السماء بـالمهل و تشـبيه الجـبال بالعهن. و واضح أنّ الصورتين عن قيام الساعة و اقترانها بالتغيير الكوني، و منه السماء والجبال، حيث ركّز عليهما بصفتهما من الظواهر المرئية المتّسمة بالضخامة. و في نصوص أُخرى يتحدّث القرآن الكريم عن تغييرات مماثلة كالأرض و البحار... إلخ، إنّ التشـبيه الأوّل تشبيه السماء بالمهل يشير إلى تصدعها و كذلك الجبال. إلّا أنّه يشبّه ذلك بالعهن. فلابدَّ أنْ ينطوي هذا الفارق بينهما على أسرار فيزيقية نجهلها بخاصّة فيما يتعلّق بالسماء فيما نجهل تماماً مادّتها.

و المهمّ أنّ النصّ يتحدّث إلى المتلقّي و نمط استجابته حيال ذلك.

فنّياً، نحتمل مجرّد احتمال بطبيعة الحال أنَّ مادّة السـماء ذات خـصوصية حـيث يكون تشبيهها بالمهل، و هو المعدن المذاب، على صلة بالخصوصية المذكورة.

طبيعياً ثمّة نصوص أُخرى تتحدّث من السماء كالصورتين اللتين لحـظناهما فـي سورة الرحمٰن (و انشقّت السماء فكانت وردةً كالدهان) حيث أوضحنا في حينه طبيعية كلّ من الصورة التمثيلية (وردة) و التشبيهية (الدهان) وصلتهما بالانشقاق، ممّا يعني أنّ النصّ يتحدّث في كلٍّ موقع عن خصوصية من خصوصيات ذلك، و المهمّ في الحالات

١ـ المعارج / ٨ـ ٩.

جميعاً أنْ نقف عند التشبيه الذي نحن في صدده «يوم تكون السماء كالمهل»، و كما قلنا: فإنَّ تشبيه تلاشيها بـ(المعدن المذاب) يظلّ على خصوصية مجهولة، إلّا أنّ المتلقّي بمقدوره (و هو يستجيب حسب خبرته الثقافية العامة) أنّ يستخلص بأنّ السماء ذات مادّة متماسكة و صلبة جداً، و ما هو صلب و متماسك جدّاً حينما يتصدّع و يفقد صلابته و تماسكه، حينئذٍ فإنّ الحصيلة المترتّبة على ذلك أن (يذوب). بصفة أنّ الذوبان هو المقابل للصلابة و التماسك.

هذا، و ينبغي أن نضع في الاعتبار أنّ بعض النصوص المفسّرة تذهب إلى أنّ المقصود من المهل قد يكون نوعاً من الزيت، و حينئذٍ تتماثل هذه الدلالة بشكل أو بآخر مع ما لحظناه في سورة الرحمن (كالدهان).

و أيّاً كان الأمر، في الحالات جميعاً فإنّ الطرف الآخر من التشبيه (كالمهل) يظلّ تعبيراً عن التلاشي للظاهرة الكونية (السماء). و الأمر نفسه بالنسبة إلى الجبال. إلّا أنَّ التشبيه يظلّ على صلة -كما ألمحنا- بالمادّة المكونة للجبل.

و بصفتنا على خبرة عامّة مرئية بمادّة الجبل، و هي: التراب والصخر و نحوهما، بغض النظر عن الصيرورات المترتّبة على المادة المذكورة من خلال استحالتها إلى مواد، وحينئذٍ فإنّ تصدعها من ثمّ، و تحولها إلى صوف، يتناسب مع المظهر المذكور. فالصوف يتميز برخاوة ملحوظة من حيث المادّة الخام، كما أنّه من حيث المظهر الخارجي يظلّ متناسباً مع عمليّة التصدّع، أي أنّ حجم التماسك العادي الملحوظ من الجبل يتساوق مع الرخاوة العادية للصوف مادةً و مظهراً، مع ملاحظة أنَّ النصّ في موقع قرآني آخر (سورة القارعة) كما سنقف عندها إنشاءاللّه تعالى، أضاف صفة أُخرى إلى الصوف، و هي المنفوش، أي المنتشر، و هو ما يتناسب مع صورة الفراش المبثوث الوارد في السورة نفسها، حيث (الانتشار) يظلّ هو البنية الموحّدة لنسج الصور. و أيّاً كان الأمر، فإنّ جانباً من الأسرار الفنّية لتشبيهي السماء و الجبال بالمهل و العهن، أمكننا أن نستكشفه بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿كلّا إنّها لظىٰ * نزاعةً للشوىٰ * تدعوا من أدبر و تولّىٰ * و جمع فأوعى﴾[١].

هذه الآيات تتضمّن أكثر من صورة. و نقف عند الاستعارتين الأخيرتين منهما، وهما «تدعو من أدبر» و (فأوعىٰ).

أمّا الاستعارة الأولى فتتمثّل في خلع السمة البشرية على (لظىٰ)، و هي سمة القول، حيث نقول للمنحرف مثلاً : هلمّ إليّ.إلخ، البشرية على (لظىٰ).

و أمّا الثانية، فتخلع سمة مادّية، و هي جمع المال، علىٰ ظاهرة مادّية و هي (الوعاء). و يلاحظ - بالنسبة إلى الصورة الأولى ـ أنّ النصّ لم يجر حواراً هنا، كما لحظناه في سورة الملك مثلاً، حيث صاغه بعبارة ﴿سألهم خزنتها...﴾[٢] أو عبارة ﴿و تقول هل من مزيد﴾[٣] في سورة (ق)... إلخ، بل (شرد) ذلك من خلال إشارته إلى عبارة (تدعو)، و لكلٍّ من الحوار والسرد سياقهما (الفنّي)، إلّا أنّ المهمّ هنا ـ حيث نتحدّث عن الاستعارة، و ليس عن صياغتها الأُسلوبية، بل الدلالية - أن نلفت النظر إلى دلالة دعوتها فيما يرمز ذلك إلى أنّ جهنّم تستقبل روّادها، كما ورد نظائرها في مواقع أُخرىٰ من القرآن الكريم، بيد أنَّ الجديد هنا هو اقترانها بأحد أشكال الرمز، و هو ما يقترب من مفهوم (التورية) في المصطلح البلاغي الموروث، فدعوتها للمدبر و المتولّي هنا يشمل دلالتين : قريبة و بعيدة، القريبة هي الهارب من لظىٰ، و البعيدة هي الهارب من تقبّل رسالة الإسلام، و لكنْ في تصوّرنا الفنّي أنّها ليست كالتورية الاصطلاحية التي يعني منشؤها ما هو البعيد، بقدر ما يمكنه أن يستجيب له المتلقّي بدلالتها القريبة و البعيدة، أي أنّ المتلقّي بصفته مستجيباً سوف ينتقل ذهنه من هذه العبارة إلى الهارب من النار و الهارب من الرسالة، على الرغم من أنَّ السياق يجعل المتلقّي متراجعاً عن استجابته الأولى، أو متردداً بمجرّد ان يتابع الجملة الثالثة لها، و هي جمع «فأوعىٰ» حيث تنقله إلى الحياة الدنيا للمنحرف الذي جمع

١ـ المعارج / ١٥ ـ ١٨.

٢ـ الملك / ٨.

٣ـ ق / ٣٠.

المال، لكن مع ذلك فإنّ المتلقّي يرتدّ للـمرّة الجـديدة إلى اسـتجابته الأولى الجـامعة للدلالتين: الأُخروية و الدنيوية. وهذه هي أسرار العبارة الفنّية ذات الدلالات المتعددة.

و أمّا بالنسبة إلى الاستعارة الأخيرة (فأوعىٰ) فإنّ الملاحظ أنَّ عملية الجمع وحدها قد تقف بالقارىء عند التعامل مع المال بمجرّد جمعه من هنا و هناك، و لكن عند ما أردفها بعبارة (فأوعىٰ) أي جعله في وعاء حينئذٍ فإنَّ السمة الانحرافية للجامع تبرز بـوضوح، و المهمّ بعد ذلك هو استعارة (فأوعىٰ)، حيث نحتمل فنّياً أنّ هذه الاسـتعارة تـرمز إلى ظاهرة عدم إنفاق المال، حيث أنَّ خزنه يمكن أن يتحقّق في وعاء، و يمكن أن يتحقّق بنحو آخر كدفنه أو وضعه على الرف... إلخ. و لذلك فإنّ خلع سمة الوعاء على عـملية الخزن يكتسب جمالية من حيث كونه يومىء إلى حفظه في مكان بعيد من الأنـظار أو التلف... إلخ.

و الحصيلة بعد ذلك أنّ هذه الاستعارة -كما أشرنا - تظلّ امـتداديـة للاسـتعارة السابقة عليها «تدعو»، و للصورة الضخمية التي ركبت في بـنيتها (التـورية) أو (تـعدّد الدلالات)، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿يوم يخرجون من الأجداث سراعاً كأ نّهم إلى نصب يوفضون﴾ [١].

النصّ يتضمّن صورة تشبيهية من خلال الاداة (كأنَّ) و قد كرّرنا أنَّ هذه الأداة تمثّل الدرجة الثالثة من التشبيه، أي مادون المنحنى المتوسط، حيث تـمثّل (مـثل) مـا فـوق المنحنى، و (الكاف) تمثّل الدرجة الطبيعية، و هذا يعني أنّ (كأنّ) تستخدم في ظواهـر تختزل فيها العلاقة بين طرفي التشبيه، و هذا ما نلحظه في الصورة التي نحن في صددها، فالآية تتحدّث عن خروج المنحرفين عند قيام الساعة من أجداثهم، إلّا أنّ انبعاثهم قد رسمه النصّ في سورة القمر مثلاً بأ نّه «جراد منتشر».

أمّا هنا فإنّ النصّ يتناول كـيفية تـوجههم إلى السـاحة، حـيث وصـفه بـالسرعة

١ـ المعارج / ٤٣.

«يوفضون – يسرعون» إلى مكان فيه علامة ما.

و السؤال هو : ما هي طبيعة استجابة المتلقّي حيال الصـورة التـي تشـبّه انـبعاث المنحرفين بالتوجّه السريع إلى مكانات معلمة؟ في استجابتنا فـنّيّاً نـحتمل أنّ النـصّ يتناول ـكما هو صريح عبارة يوفضون ـسمة (التوجّه السريع)، أي : أنّ المنحرف سرعان ما يجد نفسه مسوقاً إلى الحساب، و هو يرمز إلى علامة، أيّ تلكؤ في هذا الشأن حتّى لا تسنح في خاطره بارقة أمل في نجاته.

و «العلامات» ترمز كما هو واضح إلى (الأمكنة) التي تحدّد مصائر المنحرفين.

إذن : الصورة تحمل دلالة فنّية و نفسية تدع المتلقّي يسـتجيب لمـفهوم التـوجّه السريع إلى أمكنة ذات علامات أكثر من دلالة بحسب تصوّراته الخلفية و النفسية للعملية المشار إليها بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الجن

قال تعالى : ﴿و أ نّا منّا الصالحون و منّا دون ذلك كنّا طرائقَ قددا﴾[1].

النصّ يتضمّن صورة استعارية هي (طرائق قدد)، إنّه يتحدّث عن بيئة الجنّ، و ردود فعلهم حيال الرسالة الإسلامية عندما استمع نفر منهم إلى القرآن الكريم. و قد صيغت هذه القضيّة في حوار جمعي بين شخصيات الجنِّ، و من بين هذه الحوارات قولهم عن طوائف الجن : إنَّ منهم الصالحين، و منهم ليسوا كذلك، بل طرائق قدد،... و تهمّنا من النصّ العبارة الاستعارية كما قلنا.

و من الواضح أنّ النصّ يريد أن يعبّر على ـ لسان الجنّ – من أنّهم كانوا قطعاناً مشتتين كلّ طائفة منهم تتبين طريقة لها من حيث الانتماء الفكري ما لا شكّ فيه، أنّ النصّ، كما هو ملحوظ في مواقع قرآنية متفرقة، و منها في سورة الاحقاف مثلاً، بالنسبة إلى حوار الجنّ و غيره من الحوارات المصاغة على ألسنة مختلف الشخوص أنبياء وعاديين ملائكة و جنّاً، بشراً و حيواناتٍ، و حتّى بعض الجمادات، الملاحظ أنّ النصّ بالرغم من أنّه ينقل أقوالهم إلّا أنّ النقل – كما نحتمل – بالدلالة، أي المدلول، و ليس بالدالّ «اللفظ» يدلّنا على ذلك اختلاف التعبير في موقع آخر عن نفس الشخصية و قولها بالقياس إلى غيره من المواقع، لذلك فإنّ التعبير بـ(طرائق قدد) من الممكن – على سبيل المثال – أن يكون الجنّ قد عبّر عنه بأنّهم كانوا طوائف متفرّقة لا تجمعها وحدة فكرية، إلّا

١ـ الجن / ١١.

أنّ النصّ من الممكن مثلاً أنْ عبّر عن ذلك بالتعبير المشار إليه. و أ يّا كان الأمر، فما دامت العبارة قرآنية الصياغة، فإنّ الدلالة لا تنفصل، عنها ممّا يعني أنّها محكومة بالسمات الفنّية، و منها نمط الاستعارة. فالقدة مثلاً هي القطعة تختلف دلالتها التفصيلية عن عبارة حزب أو طائفة أو جماعة أو التشتّت أو التفرق... إلخ، لذلك فإنّ المتلقّي يتحسس بغناء التعبير عندما يجد أنَّ الاستعارة قد انتخبت (الطريقة) بمعنى الاتجاه مثلاً، و انتخبت (قددا) بمعنىٰ (التشتت)، و انتخاب (القدد) دون غيرها يحسّسنا بأنّ (القدة)، و هي تعني أنّ كلّ اتجاه منفصل تماماً عن الاتجاه الآخر، و لا تربط أ يّة خيوط من التلاقي بين هذا الاتجاه أو ذاك.

من هنا، فإنّ (التشتت) مثلاً أو أ يّة عبارة أُخرىٰ قد لا تمنحنا نفس الزخم الدلالي الذي ترشح به العبارة القرآنية الكريمة.

إذن : حتّى في نقل النصّ لأقوال الآخرين إنّما يصوغها وفق عبارة أو تركيب نستنطق من خلاله غير ما نستنطق من التركيب الآخر الذي تفوّهت بهذه الشخصية أو تلك، بالنحو الذي ألمحنا إليه.

سورة المدثر

قال تعالى: ﴿فما لهم عن التذكرة معرضين * كأنّهم حمر مُستنفرَة * فرّت من قسورة﴾[1].

النصّ يتحدّث عن المنحرفين، متسائلاً: لم يعرض هؤلاء المنحرفون عن تذكيرهم باللّه تعالى و بمبادئه و باليوم الآخر، هنا يبدأ النصّ فيشبّه هؤلاء المنحرفين (المعرضين) بالحمار الهارب من الأسد.

إنّ هذه الصورة التشبيهية تنطوي علىٰ سماتٍ فنّية متنوعة، منها: أنَّ النصّ قد شبههم بالحمر دون غيرها من الحيوانات. و قد سبق ـ عند حديثنا في سورة الجمعة ـ أنْ أوضحنا بأنّ هذه الدابّة تتميز عن غيرها بالتخلّف الإدراكي، لذلك فإنّ انتخابها للتشبيه يحمل مسوّغه الفنّي.

بيد أنّ الأهم من ذلك هو: المسافة الصورية الممتدّة إلى فضاء آخر هو: إلحاق الطابع الوصفي للحمر بعبارة (مستنفرة)، ثمّ إلحاقه بجملة (فرّت من قسورة)، فالتخلّف الإدراكي الذي يستهدف النصّ القرآني إبرازه لدىٰ المنحرفين، قد قرنه بتخلّف الحمر، و هي تواجه محرّكاً خارجياً هو الأسد، فأوّلاً يأتي ردّ فعلها (استتنفاراً) ثمّ (هروباً).

طبيعياً أنَّ الحمر لتخشىٰ من الأسد، و يبدو أنّ الشفرة الفنّية هنا، أنّ النصّ قد انتخب الأسد – كما نحتمل دون غيره ـ لجملةٍ محتملات، منها: أنَّ الأسد يمتاز بالشجاعة،

١ـ المدثر / ٤٩ ـ ٥١.

ومنها: أنَّ طابع الأسد المذكور قد يتوفّر لدىٰ الوحش مثلاً، إلّا أنّ سمة الوحش لا تتناسب مع المحرّك الخارجي الذي استهدفه النصّ، حيث أنّ المحرّك (و هو : التذكرة) سوف يتداعىٰ بذهن المتلقّي إلى المحرّك الآخر (المشبّه به) و هو الأسد، و حينئذٍ يتناسب طرفا التشبيه. من زاوية أُخرىٰ، فإنّ الاستنفار من جانب و الهروب من جانب آخر، يسم الدواب الوحشية التي ألفت مناخ الفريسة و ما يصطرع فيه، من هنا، فإنّ التشبيه بالحمر الوحشية دون غيرها يحمل مسوّغاته بالشكل الذي ألمحنا إليه.

إذن : أدركنا جانباً من الأسرار الفنّية للصورة المذكورة، بامتداداتها المتنوعة، و ما تحفل به من نكاتٍ و شفرات فنّية بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة القيامة

قال تعالى : ﴿وجوهٌ يومئذٍ ناضرة * إلى ربّها ناظرة * و وجوه يومئذٍ باسرة * تظُنُّ أنْ يُفعل بها فاقرة﴾[1].

النصّ يتضمّن خاصية صورية استعارية، مظفورة من عناقيد متنوعة، تجمع بين ما هو تركيب صوري و تركيب مجازي، أي العبارة المتسامح فيها، أنّها تتحدّث عن المؤمنين و المنحرفين و نمط استجابتهما حيال المصير الأُخروي لهما، فالوجوه المؤمنة نضرة تطفح ببهجتها و رونقها و تتّجه إلى معطيات ربّها فتنظر إليها بعين القلب، و أمّا الوجوه المنحرفة فعلى عكس ذلك، تظلّ عابسة عبوساً شديداً و تتوقّع بشكل حاسم أنْ تواجه أشدّ العذاب القاصم للظهر.

هذه المواقف الاستجابية تظلّ فيما يبدو خلال المحاكمة و قبل التوجه إلى المصير الأُخروي : الجنّة و النار.

و المهمّ هو أن نتبيّن خلال الاجراء التحليلي للنصّ سمات الفنّ في التركيبات الصورية لهذا النصّ. إنّنا أوّلاً نواجه أربع صورٍ تخضع لنسيج ثنائي، أي : هناك صورة استمرارية عامة تنشطر إلى صورتين أوّلاً، و كلّ صورة تنقسم إلى صورتين أيضاً، و هذا كلّه يتمّ من خلال عنصر (التقابل) الفنّي حيث نعرف جميعاً أنَّ عملية التقابل تظلّ من أهم العناصر المضفية على النصّ حيويته. النسيج الثنائي هو صورتا (ناضرة) و (ناظرة)

١ـ القيامة / ٢٢ ـ ٢٥.

بالنسبة إلى أحد طرفي التقابل، و صورتا (باسرة) و (فاقرة) بالنسبة إلى الطرف الآخر.

و الأهمّ من ذلك أنَّ هذه الصور واكبها نسيج جمالي آخر ينتسب إلى عملية العنصر الايقاعي، مضافاً إلى عنصر مجازي.

العنصر الايقاعي هنا غنيّ كلّ الغنىٰ و ممتع كلَّ الإمتاع، فأوّلاً الصور الأربـع بكاملها تخضع لقرار إيقاعي واحد (ناضرة، ناظرة) باسرة، فاقرة، و هذا الخضوع لا ينحصر في مجرّد التوافق الايقاعي الذي نجده في كثير من النصوص القرآنية الكريمة، بل يـتجاوز ذلك إلى البناء الهندسي لثنائية الصور، حيث قلنا : إنّ كلَّ صورتين تخصّان أحد الفريقين : المؤمن و المنحرف، يضاف إلى ذلك أنّ الإيقاع يتصاعد و يتكثّف عند مـا يـخضع إلى التجانس اللفظي، و التجانس ليس ناقصاً - على حـدّ التـعبير البـلاغي القـديم - بـل التجانس الكامل بين أصوات العبارتين (ناضرة، ناظرة)، فكونه من التجنيس و كونه من التجنيس الكامل و كونه من الأجزاء القرارية للنصّ، هذه المستويات الثلاثة من (توحّد) الإيقاع يضفي إمتاعاً لا حدود له البتّة و تتضخّم من عناصر الجمال إلى درجـة فـائقة. ويضيف إلى ذلك، و نحن نتجاوز الآن، عنصر الإيقاع و مستوياته إلى عـنصر الصـورة ومستوياته، فنجد أنَّ العنصر المجازي، و هو ما نطلق عليه العبارة التسامحية لنفرّق بينهما و بين الصورة التركيبية (التشبيه) الاستعارة، الرمز... إلخ، نجد أنَّ المجاز يتمثّل في قوله تعالى (ناظرة) حيث أنّ النظر الحسّي إلى اللّه تعالى ممتنع كما هو واضح، بل يتسامح في التعبير ليستخلص منه النظر إلى معطياته تعالى،. و في هذا النطاق أن نستبدل الاصطلاح المذكور، فنقول : إننا أمام رمز في الواقع، حيث يرمز (النظر) إلى مواجهة معطيات اللّـه تعالى.

و أمّا (ناضرة) فلا تحتاج إلى تعقيب نظراً لوضوحها الاستعاري، حيث أنَّ النصّ خلع سماتِ النبات مثلاً و هو يتّسم بأشدّ سماته الحيوية (النضارة) خلعها على الوجه البشري، ليشير إلى قمّة إمتاعها بالنعيم.

على العكس من ذلك، حينما نتّجه إلى ثنائية المنحرفين (باسرة، فـاقرة) نـجد أنَّ الصورة تكشف بعداً يخلع على المنحرفين، ليس ما يضادّ الخيوية في الوجوه، بل التهشيم

الكامل لها. إنّها وجوه عابسة مقطبة محتقنة مصحوبة بنمط من الاستجابات البائسة اليائسة، بحيث تدرك تماماً أنّها ستواجه مصيراً قائماً قاصماً للظهر.

إنّ الصورة القائلة (يُظنّ أن يُفعل بها فاقرة) تزدحم بدورها بأكثر من نسيج فنّي، فأوّلاً هي استعارة، في باطن استعارة حيث سبقها استعارة (باسرة)، و ثانياً نُسجت في بناءات ذات خطوط محذوفة، على المتلقّي أنْ يملأها بتأويله، أيْ عليه أن يقدّر عبارة (فعلة) لتكون (فاقرة) صفة لها، أي يكون الفضاء اللغوي لها بهذه الصياغة (يظن أن يفعل بها فعلة فاقرة).

و ثالثاً إنّ الاستعارة ذاتها - و هي قصم الظهر - قد استبدلت بمدلول هو (فقر الظهر) و للمرّة الثانية تركت القارىء يواجه خطّاً محذوفاً عليه أن يملأه أيضاً بتأويله، أي أنْ يقدر عبارة (للظهر) بعد عبارة (فاقرة).

و أمّا مدلول الاستعارة ذاتها فلا يحتاج إلى تعقيب أيضاً مادمنا على خبرة تامّة بأنّ قصم الظهر يشكّل صورة مألوفة، بيد أنّ النصّ نقلها من فضائها اللغوي المستخدم سابقاً إلى فضاء جديد عندما استخدم (فاقرة) بدل القصم، و بهذا يكون قد حقّق مزيداً من الطرافة الفنّية للصورة المشار إليها.

إذن : كم تحسّسنا جمالية هذه الغابة المكثّفة بالصور و تفريعاتها و مداخلاتها المتنوعة بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الدهر

قال تعالى: ﴿إنّا نخاف من ربّنا يوماً عبوساً قمطريراً...﴾[1].

الآية الكريمة أعلاه تشكّل جزءً من حوار داخلي أجراه عليّ و فاطمة و الحسنان عليهم السلام مع أنفسهم حينما تبرّعوا ثلاثَ ليالٍ بإفطارهم للمسكين و اليتيم و الأسير. ويعنينا منه: الصورة التركيبية الاستعارية و وضوحها، فهي تتحدّث عن اليوم الآخر وتخلع عليه سمة (العبوس)، و هي سمة بشرية كما هو واضح، كما تردفها بسمة وصفية، وهي (قمطرير) بمعنىٰ كثرة الشدّة، أي لا تخلع صفة العبوس فحسب، بل ترسمه في أعلىٰ درجاته كثافةً.

و المهمّ هو: أن نتأمّل الأسرار الكامنة وراء هذه الاستعارة الواضحة. و لعلّ المتلقّي يستنطق هذه الاستعارة ليستخلص منها تأويلاته لدلالة العبوس. فأوّلاً أنّ الوجه البشري، دون غيره من أعضاء الجسم، نتوسّم فيه أعماق الشخص، صحيح أنَّ العينين مثلاً تعبّر بدورها عن الأعماق كالتطييب أو حدّة النظر و نحوهما، إلّا أنّ الانعكاس الأشد سعةً هو الوجه بصفته يشمل العينين و غيرهما كالجبين، حيث ترسم فيه آثار الانكماش بشكل واضح.

و لأوّل وهلةٍ قد يبدو أنَّ الخوف من اليوم الآخر لا يتجسّد في موقف خاصّ كالمقرّ الأخير مثلاً، بل يقترن بالوقوف في عرصاته، و بمواقف الحساب ثمّ ما يترتّب على ذلك

١ـ الدهر / ١٠.

في نهاية المطاف.

و ممّا لا شكّ فيه أنَّ العبوس الذي يسحب أثره على كلٍّ موقف يظلّ هو الأشدّ تعبيراً من غيره بالنسبة إلى التخوف منه، لشموله كما قلنا: لكلٍّ المراحل الأخـروية، بـيد أنّـه بالرغم من ذلك فإنّ الدلالة التي يمكن للمتلقّي أن يجعلها تأويلاً ـ في أفقه ـ هي الحساب ثمّ ما يقترن به من الغضب و إلّا لو كان الهدف هو التذكير بالمقرّ الأخير، جهنم، أعاذنا اللّه تعالى منها، لصيغت في عبارة تحمل دلالة اليوم و السنة، و ممّا لا حدّ له من التاريخ، أمّا صياغتها في عبارة (يوم) فهذا ما يدفع المتلقّي بأن يجنح إلى مثل هذا التأويل، و الأهمّ من ذلك كلّه أنّ التأويل من الممكن أن يمتدّ أيضاً من خلال التداعي الذهني من قضيّة اليوم بما فيه من الحساب، إلى ما تترتّب عليه من الآثار الأُخرىٰ المواكبة له، أو المفضية في النهاية إلى رسم المصير.

إذن : في الحالات جميعاً، نجد أنّ هذه الصورة قد اكتسبت سمة فائقة من خـلال ترشحها بعدّة تأويلاتٍ بالنحو الذي أوضحناه.

سورة المرسلات

قال تعالى: ﴿إنّها ترمي بشرر كالقصر * كأ نّه جِمَالَتٌ صفر﴾[1].

النصّ أعلاه، ينطوي على ما نطلق عليه مصطلح (التشبيه المتداخل) و نعني الصورة المركّبة التي تتألّف من عدة تشبيهات، اثنين فصاعداً، على نحو متداخل، بحيث يترتّب أحدها على الآخر وفق أنماط متنوعة منها أنْ يتناول كلّ تشبيه ظاهرة تترتّب عليها أُخرىٰ، أو يترتّب عليه تشبيه آخر. و النموذج المتقدّم من الممكن أن ننسبه إلى هذين النمطين. فالملاحظ أنَّ هذا التشبيه قد شبّه شرر جهنم بالبنيان (القصر) من حيث ضخامته، ثمّ شبّه البنيان بالناقة الصفراء من حيث لونه، و يحتمل أن يكون التشبيهان على نحو متوالٍ بحيث يتناول كلّ منهما وجهاً من أوجه الشبه، فتكون الصورة قد شبّهت الشرر بالبنيان من حيث ضخامته، و شبّهته بالناقة الصفراء من حيث لونها، فيكون معنىٰ التشبيه أنّ النار ترمي بشرر كالبنيان في ضخامته، و كالناقة الصفراء في لونها. و في الحالتين، ثمّة تشبيهان متداخلان يجمعان بين حجم النار و لونه. أمّا الحجم فلضخامة النار و هو ما يستتبع هولاً في النفس، شدّة في الجسد كما هو واضح، و أمّا اللون فلأثره النفسي، الذي يتداعىٰ بالذهن إلى شكل اللهب و اقترانه – من ثمّ – بالشدّة الجسدية.

بيد أنّ النكتة البلاغية التي ينبغي أن نتنبّه عليها هي أنّ النصّ قد استخدم أداتين تشبيهيتين ليس أداةً واحدة، هما (الكاف) و (كأن)، بينا أنّنا لحظنا مثلاً في صور سابقة

١ـ المرسلات / ٢٢ ـ ٢٣.

مثل قوله تعالى «كالمهل يغلي في البطون كغلي الحميم» قد استخدمت أداةً واحدة في التشبيهين المتداخلين، هي (الكاف) فما هو السرّ الفنّي وراء ذلك؟

لقد سبق القول: إنّ الفارق بين أداتي الكاف و «كأنّ» هو أنّ الكاف تتناول أوجه الشبه بين الشيئين في المنحنى المتوسط و أنّ (كأن) تتناول ما دون ذلك، و هذا ما يمكن ملاحظته في التشبيه المتقدّم، فعلى كلا التأويلين، أي : تشبيه الشرر بالبنيان في ضخامته و بالناقة في لونه، أو تشبيهه بالبنيان في ضخامته و تشبيه البنيان بالناقة في لونه، نجد أنّ الشرر قد شبّه بالبنيان من حيث الضخامة من خلال أداة (الكاف)، و هذا ما يتناسق تماماً مع المنحنى المتوسط، أي التشبيه المألوف الذي يتناول أوجه الشبه المتقاربة بين الشيئين، حيث أنّ كلاً من الشرر و البنيان متقاربان في الحجم، و هذا على عكس اللون، فصفرةُ كلٍّ من البنيان أو الشرر لا تصل إلى درجة التقارب التي لحظناها بين الشرر و البنيان، من حيث الحجم، بل هي أقلّ من المنحنى المتوسّط أو المألوف، و لذلك قد استخدمت الأداة (كأنّ) لتشير إلى الدرجة الأقلّ في التشابه.

طبيعياً، أنّ الهدف من أيِّ تشبيه - و هذا ما قررناه سابقاً و ما هو مقرّر في البلاغة قديماً و حديثاً - من أن جودة و جمالية التشبيه لا تتحدّد برصد الأوجه الكثيرة بين الشيئين، بل يقتنص من الوجوه ما يحقّق الإثارة حتّى لو كان واحداً، فإذا افترضنا أنّ بعض التشبيهات ترصد ثلاثة أوجه في الشبه و البعض واحداً، فهذا لا يعني أفضلية الأوّل على الآخر، بقدر ما يعني أنّ السياق هو الذي يحدّد عدد ذلك بقدر ما يحقّق الإثارة كما قلنا.

إذن : أمكننا ملاحظة السرّ الفنيّ الكامن وراء الفارقية بين التشبيهين المشار إليهما، من حيث الفارقية بين أداتي الكاف و كأن، و صلة ذلك بحجم الظاهرة و شكلها بالنحو الذي أوضحناه.

سورة النبأ

قال تعالى : ﴿ألم نجعل الأرض مهاداً * و الجبال أوتاداً... و جعلنا الليل لباساً...﴾[1]...

النصّ يتضمّن مجموعةً من الصور الخاطفة الواضحة المتآلفة الخاضعة لنسق واحدٍ من التركيب، ألا و هو الصور التمثيلية. و قد سبق أنْ كرّرنا بأنّ الفارق بين الاستعارة والتمثيل أنَّ الأخيرة تُصاغ بشكل تعريف و تجسيد للشيء.

و المهمّ أنّ السورة التي وردت فيها هذه الصور يلاحظ فيها أنّ كلّ مقطع منها يتناول جانباً من الصور المباشرة و غير المباشرة، إلّا أنّها تخضع لبناء هندسي خاصّ تمضي جميع صوره على الصياغة التمثيلية مثل (فكانت أبوابا) و (كانت مرصاداً)... إلخ.

و ما يعنينا الآن تركيبها التمثيلي لكلٍّ من الآيات الثلاث أعلاه.

فالأولى (ألم نجعل الأرض مهاداً) تخلع سمة الفراش أو القرار على الأرض، و الثانية تخلع سمة الأوتاد على الجبال (و الجبال أوتادا) و الثانية تخلع صفة اللباس على الليل من اللبس لباساً، و كلّها ـ كما هو واضح ـ تتّسم بالبساطة تماماً. لكن كم تظلّ هذه الصور غنية بتعدد دلالاتها، و طرافتها.

إنّ المهم بالنسبة إلى الأرض يتداعىٰ بذهن المتلقّي إلى جملةٍ تأويلات و تفصيلات، فهي تتجاوز مجرّد الاستقرار عليها كالفراش المُعدّ للجلوس مثلاً أو المكان المُعدّ

١ـ النبأ / ٦ ـ ١٠.

للاستقرار بشكل عام. تتجاوزه إلى التفصيلات المواكبة لكلّ عملية (تواجد) في المكان، و منها : الحركة التي تغلف جميع تصرفات الإنسان فـي الأرض - و هـي بـالآلاف أو الملايين، كما هو بيّن، و جميعها تتمّ على المهاد المذكور. إذن كـم تـبدو هـنا الصـورة الواضحة غنيّة بتأويلات المتلقّي التي لا حدود لها! و نتّجه إلى صورة الجبال و الأوتاد فنجد أنّ استجابة المتلقّي تتعدّد أيضاً حـيالها، و لا أدلّ عـلى ذلك مـن أنّ النـصوص التفسيرية ذاتها تتفاوت في تحديدها للعبارة. إنّ الوتد بشكل عام يستخدم للبيت، و كلّ قارىء يمتلك أفق معلوماتٍ عادية أو تخصيصية بالنسبة إلى تفصيلات هذا الوتد الذي تشدّ به الأرض من خلال ظاهرة الجبال،... و المهمّ أنّ الجبل وتد للأرض تتثبّت به، أمّا... تفسير ذلك علمياً فإنّه متروك لكلّ متلقٍّ بأنْ يتمثّله وفق معلوماته عن التركيبية الجغرافية لها.

و أمّا بالنسبة إلى الليل و تمثيله لباساً، فأمرٌ يدع المتلقّي بدوره ينتقل من دلالة إلى أُخرىٰ. فاللباس مثلاً يستر غالبية الجسد أو كلّه، حسب نمط استخدامه في الفـصول أو الحالات أو الأنماط، صحيح أنّ النسيج العامّ لدلالة اللباس هو الستر. إلاّ أنّ ما تواكبه من فعاليات مرتبطة به، تظلّ هي الدلالة الأكثر منحنىً في استجابة القارىء. إنّ الليل لباسٌ يستر الشخص من الأشياء التي تشاهدها، هذا هو الدلالة العامّة للستر. لكـن : هـل أنّ المتلقّي يتحسّس بأنّ مجرّد الستر هو كافٍ في التعريف بمعطىٰ الليل؟ لا نظن ذلك، إنّ الستر يقترن قطعاً بملابسات متنوعة قد يكون السكوت و عدم الحركة واحداً منها كـما ذهب بعض المفسّرين، إلّا أنّ هذه الدلالة قد اضطلعت به صورة أُخرىٰ هي السبات، أي الراحة، بينا نجد أنّ اللباس يترشّح بما هو متجاوز للسبات و غيره، إنّه رمـزٌ ليس مـن السهولة أنْ نحدّد دلالته بقدر ما نترك ذلك للمتلقّي بأن يستجيب لدلالته بما تفرضه عليه خبراته العامّة لمفهوم الليل و كونه لباساً، و هذا ما يمنح الصورة جماليتها الفائقة.

إنّ القارىء بمقدوره مثلاً أنْ يستخلص من خلال التقابل بين الليل و النهار حسب ورودهما في سياق السورة الكريمة، حيث أنّ النصّ قال بعد ذلك (و جعلنا النهار معاشا) أنّه يستطيع أن يحسسك بدلالة المعاش و يجعلها مقابلاً بـ(اللباس)، بصفة أنّ النصّ قابل

بين معطىٰ النهار، و هو المعاش، و معطىٰ الليل، و هو اللباس، فيستخلص منه ما يقابل المعاش، و هو عدم ممارسته في الليل أي السكون. لكن : كما قلنا: إنّ عبارة (السبات) تتكفّل بذلك، كما ورد ذلك بالنسبة إلى النوم مثلاً، و هذا مايدع المتلقّي متشبثاً بدلالات أو تأويلات أُخرىٰ بحيث يتحقّق في النصّ واحد من عناصر النصّ الفنّي، و هو (الغموض) النسبي، أو ما يمكن تسميته بالغموض الواضح، و ليس الغموض الحاجز عن التأويل، كما يُلاحظ ذلك في النصوص البشرية القاصرة، بخاصّة في مناخنا الأدبي المعاصر.

سورة التكوير

قال تعالى : ﴿فلا أُقسم بالخنّس * الجوار الكُنّس * والليل إذا عسعس * والصبح إذا تنفّس...﴾[1].

الآيات أعلاه، تتحدّث عن الكواكب و الليل، و الصبح بصفتها ظواهر إبداعية أقسم بها تعالى تعبيراً عن فاعليتها و أهميتها. و نتجاوز بطبيعة الحال نسقها اللغوي و الإيقاعي، من حيث جماليته الملفتة للنظر، كما نتجاوز بنيتها الهندسية القائمة على عرض ظواهر تتّصل بكواكب الكون مباشرة و غير مباشرة، نتجاوز ذلك لأنّنا نتحدّث عن عنصر الصورة، و ليس البناء و الإيقاع، إلّا عرضاً حيث يمكن القول: إنّ الإيقاع هنا شمل العنصر الصوري جميعاً، فالعبارات الخنّس، الكنّس، عسعس، تنفس، التي انتهىٰ القرار الايقاعي بها، جميعاً تنتسب إلى الصورة الرمزية و الاستعارية، و هي جميعاً تنتسب ـ كما قلنا ـ إلى وحدة إبداعية هي الكواكب. لكن خارجاً عن هذا البناء الإيقاعي و الفكري الذي ينبغي ألّا نفصله عن بنية النصّ إلّا لأغراض دراسية، عندئذٍ يجدر بنا أن نتابع الصور، فنقف عند تقسيمها الثلاثي : و الخنّس، الليل، الصبح. حيث صيغت كلّ واحدة منها وفق سمة رمزية أو استعارية خاصّة، فالخنّس – و هو مطلق الكواكب – ما عدا البعض، بطبيعة الحال، قد وسمتها الطوابع الثلاثة «الخنّس، الجوار، الكنس» و الليل وسمه طابع أفوله، و الصبح وسمه طابع دخوله.

١ـ التكوير / ١٥ ـ ١٨.

و نتّجه إلى الصورة الأولىٰ، أو الصور الثلاث المتداخلة الكواكب، إنّ هذه البنية من النصّ تخضع لتركيب صوري ذي نسق و خطوط بالغة الإثارة، فأوّلاً لقد استخدم النصّ الصورة الرمزية مباشرة، أي لم يخلع على الكواكب سمة تمثيلية من بداية الأمر، نسجها رمزاً تمثيليّاً في الخنس، ثمّ خلع على هذا الرمز سمتين تمثيليتين، هما «الجوار» و«الكنس». و الحقّ أنّ هذا النمط من التركيب يتّسم بما يمكن تسميته بالصورة المتموجة، أي الصورة التي يمكن أن تبدو أمام الرائي بأشكال متعدّدة كالرمز، و التمثيل و الاستعارة. فإذا انسقنا مع الصورة الأولى الرمزية «الخنّس الكواكب» أمكننا ان ننسب الصورتين اللتين أعقبتاها إلى الرمز أيضاً لأنّهما امتداد لسمة الخنّس.

فالنصّ قد رمز للكواكب بالخناسة التي تعني الاستتار، و حينئذٍ فإنّ الجوار و الكنس قد اكتسبتا نفس الطابع الرمزي بصفة أنّ الجوار هي السائرة أو السيارة، و بصفة أنّ الكنّس هي الدخول إلى المقرّ بالنسبة إلى مخلوقات كالطير أو الظباء الداخلة إلى مقرّها و هي الكناسة، لكنْ في الوقت ذاته أمكننا أن ننسبهما إلى الصورة التمثيلية، بصفة أنّ طابعي السيارة و الداخلة إلى مقرّها هما سمتان للكواكب، لكنْ من زاوية ثالثة أن ننسبهما إلى الاستعارة و هكذا.

إنّ هذا النمط من التموّج الصوري يعدّ قمة في صياغة الصورة ممّا يحقّق إمتاعاً وجمالية و إثارةً لا حدود لتصوّراتها الفنّية.

و مهما يكن، فإنّ المهمّ بعد ذلك هو ملاحظة طوابعها الرمزية و التمثيلية والاستعارية، حيث نقف أوّلا مع الصورة الرئيسة (الخنّس) لنجد أنفسنا أمام مرأىً يقترن فيه الصوت مع الصورة، الإيقاع مع الدلالة، حيث إنَّ «الخنّس» بمعنىٰ المستترة، ليست مجرّد ما هو غائب عن النظر، بل هي نمط من الاستتار الخاصّ المشوب بحذر و بطريقة تحايلية لعبية إذا صحّ التعبير، لذلك يتحسس المتلقّي بأن استخدام (الخنّس) بدلاً من أيّة عبارات أخرى (كالمستترة) و الغائبة و المختفية... إلخ. يظلّ حاملاً طرافته و إثارته الجمالية المدهشة، مصحوباً – كما أشرنا – بايقاعيته المتناغمة مع دلالته.

أمّا طابعا (السائرة) أو الداخلة إلى مقرّها، أي : الجوار الكنّس، فالأولىٰ واضحة،

والأخرىٰ تحتاج إلى شيء من التعقيب.

طبيعياً أنّ التساؤل يتمّ عن المعطىٰ الجمالي لدلالة (الكنّس) بدلاً من سواها. فالكنّس قد استخدمه النصّ منتزعاً إيّاه من البيئة الاجتماعية آنذاك، حيث أنّ مرأىٰ الظباء مثلاً و هي تتّجه إلى كناستها أو حتّى الطيور مثلاً، تُعدّ مألوفة، و المهمّ هو ملاحظة العلاقة الثلاثية : الاستتار، الجريان، الدخول إلى المقر.

أمّا الاستتار فيظلّ ـ عوداً على بدء – سمة عامة للكواكب بغضّ النظر عن تفصيلاتها الحركية، بمعنىٰ أنّها في الغالب كذلك، حتىٰ في الليل من خلال حركتها، لذلك فإنّ النصّ ربط سريعاً بين الخنّس و بين تفصيلاته المتمثلة في الجريان و الغياب، و هذا ما يفسّر لنا جانباً من البنية العضوية لهذا النسيج الصوري حيث أجمل أوّلاً من خلال الخنّس، و فصّل ذلك من خلال توضيح الحركة و السير و الدخول، و بكلمة تعقيبية : إنّ الكوكب له حركته، و هي السير، ثمّ له نهاية مطاف و هو الدخول إلى مقرّه الغائب عن الأنظار، فيكون المجموع : السير و الدخول هو المساوي لسمة الخنّس بمعنىٰ : أنّ الخانس هو الداخل إلى مقرّه، كما هو واضح.

و يبقىٰ أن نتساءل عن السرّ الفنّي للكناسة و اتخاذها رمزاً و استعارة أو تمثيلاً للدخول إلى المقر، بخاصّة إننا نجد أنّ النصّ القرآني الكريم يوضّح مثلاً عن الشمس أنّها تجري لمستقرٍ لها، حيث عبّر عن ذلك باللغة المباشرة، بينا عبّر عن الكواكب باللغة غير المباشرة، و هذا ما يستلزم التأمّل.

طبيعياً من الممكن ـ و هذا ما نجده في النصوص القرآنية أنّ الظاهرة قد تصاغ باللغة المباشرة، و قد تُصاغ باللغة غير المباشرة حسب ما يتطلّبه الموقف، بيد أنَّ اللغة التركيبية غير المباشرة تهب ـ كما نعرف ذلك جميعاً ـ النصّ مزيداً من المعرفة أو تعميقاً لها، و هنا بالنسبة إلى الكناسة، نرىٰ أنَّ الموقف و هو يقسم بالظواهر الإبداعية، يستهدف تعميق معطياتها الجمالية إلى أذهاننا، حيث تتحدّث عن الليل كيف يبدأ و ينتهي، و الصبح كذلك، وفق لغة استعارية كما سنرىٰ بعد قليل، و حينئذٍ فإنّ الكواكب تظلّ جزء من هذا النسيج الجمالي الذي يستهدفه النصّ، و لكنْ الأهمّ من ذلك هو انتخاب الرمز أو الاستعارة ذاتها،

فيما تساءلنا عن سرّ تجسدها في الكناسة و هذا ما ينبغي أن ندعه للمتلقّي بنحو يتعيّن عليه أن يمارس خبراته التذوقية في هذا الميدان، و نحسب أنَّ المخلوقات التي تـتميز بحيوية الحركة كالظباء أو الطيور أو تتميز بجمالية الكواكب التي تظهر و تختفي و تلمع ويضؤل لمعانها و يشتبه، و هكذا، هذا النمط من الالتفات يتّسق ـ كما نحتمله تذوّقياً ـ مع الكناسة و ما سبقها من الطوابع و السمات.

و نتّجه الآن إلى الأبنية الصورية الأُخرىٰ في النسـيج المـذكور، لنـواجـه أبـنيتي الاستعارتين «الليل إذا عسعس * و الصبح إذا تنفس» فنقف مع الأولى و نـقول : أمّـا «عسعس»، فإنّ إيقاعها وحده يهب المتلقّي إثارة ممتعة، بمقدوره أن يمزجها مع الدلالة ليستنطق منها نمطاً خاصّاً من الظلمة لا كثافة فيها، أي بداية الليل و نهايته أو الظلمة التي تتهيأ في رحلتها إلى مقرّها لتسمح لخيوط الفجر و لربّما منها : تعيين الخيط الأبيض من الأسود .

بيد أنّ الصورة التي ينبغي أن نقف عندها بعض الوقت هي الصورة الأخيرة «و الصبح إذا تنفس» حيث ترشّح باستعارة ممتعةٍ و غنية و طريفة. إنّ عملية التنفس تتّسم بالوداعة و البطء و الانسيابية من حيث آليتها، و مجيء الصبح في تدريجية إنارته يتناغم مع الآية المذكورة من جانب، و يتناغم ـ و هذا هو الأشدّ إثارةً ـ مع عطاء إنارته، فالتنفس هـنا يسمح للمتلقّي بأن يستجيب لتذوّقه من خلال تداعي ذهنه إلى أنّه يمنح الحياة بتنفسه، فكما أنّ عملية التنفس هي إشارة حياة، كذلك عندما يتنفس الصباح، فهذا يعني مؤشّراً لحياة النهار التي تجسّد الإنارة.

إذن : كم يتحسّس المتلقّي بجمالية هذه الصورة، مضافاً إلى صلتها بالصورة السابقة عليها، و صلتها بما سبقهما من الصور في بنيتها المتماسكة و الممتعة و الطريفة بـالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الفجر

قال تعالى : ﴿فصبّ عليهم ربُّك سوطَ عذاب * إنّ ربّك لبالمرصاد﴾ [1].

في النصّ المتقدّم صورتان (سوط العذاب) و (المرصاد)، و كلتاهما من الصور المتّسمة بالوضوح و بالبساطة. و نعني بالصورة الأولى (سوط عذاب).

إنّ هذه الصورة الاستعارية تخضع لما كرّرناه سابقاً من أنّها تخلع على اللغة دلالاتٍ جديدة ذات طرافة، فالصبّ ـ كما هو واضح معجمياً ـ يرتبط بعملية سكب الماء.

و إذا افترضنا أنَّ النصّ خلع هذه العملية على ظاهرة العذاب فحسب، كما لو قيل (صبّ عليهم العذاب) لكنّا أمام استعارة مفردة و مألوفة، و هي إعارة سمة لظاهرة أُخرىٰ ليست في نمطها كسمة الصبّ بالنسبة إلى العذاب، إلّا أنّ المتلقّي يحسّ أنّه أمام استعارة مركّبة خلعت (الصب) على (السوط) من جانب فتألّفت أمامنا استعارة تركيبية من جانب آخر. أمّا أنّها مركبة، و ليست مفردة، فلأنّ المفردة تتمثّل في استعارة (سوط عذاب)، ولكن بما أنّ النصّ خلع عملية (الصبّ) على الاستعارة المذكورة فصرنا أمام استعارتين متداخلتين، استعارة الصبّ للسوط، و استعارة السوط للعذاب. بيد أنّ الأهمّ من ذلك كلّه هو علمية الصبّ بالنسبة إلى السوط، فنقول : إنّ السوط هو الجهاز المعروف في الضرب ومادّته، و نمط استخدامه لا يتمّ بالصبّ، بل بالضرب المتتابع مثلاً، لذلك فإنّ خلع عملية الصبّ عليه يتميّز ببالغ الطرافة، و عندها يمكن للمتلقّي أن يتبيّن مدىٰ جمالية الصورة

١ـ الفجر / ١٣ ـ ١٤.

حينما يستحضر في ذهنه أنَّ السوط ينصبّ و ليس يقع أو يهوي و نحوهما، حـيث أنّ عملية الصبّ تتم، ليس من خلال التتابع الذي يفصل جزءً من آخر، كما لو كـان حـدّاً شرعياً أو تعزيراً مثلاً، حيث يفصل كلّ عدد عن الآخر، بل تتمّ عملية الصبّ من خلال الجريان غير المنقطع، الجريان السريع الكاسح بطبيعة الحال، و هذا هو وحده كافٍ بأن يحسّسنا بمدى ضخامة حجم العذاب الذي يلحق المنحرفين.

إذن : الطرافة في الصورة المشار إليها أمكننا أن نتبيّن جانباً من أسرارها بالنحو الذي أوضحناه.

سورة البلد

قال تعالى : ﴿و هديناه النجدين * فلا اقتحم العقبة * و ما أدراك ما العقبة * فكّ رقبة * أو إطعام...﴾[1].

النصّ أعلاه يتضمّن صورتين (رمز – النجدين) و (تمثيل – العقبة)، بـل نـجد أنّ الأخيرة هي في واقعها تنشطر إلى صورتين: رمز و تمثيل، أي : أنّ العقبة في الآية (فلا اقتحم العقبة) هي رمز، و العقبة في قوله تعالى (و ما أدراك ماالعقبة) تمثيل، إلّا أنّ هـذا النمط من الصياغة له خصوصيته التي تتفوق علىٰ طرافة البنية الصورية،. بنية التساؤل عن الرمز و الإجابة عنه بتمثيل.

لكنْ قبل أن نتحدّث على هذا البناء الخاصّ نـعرض للـصورة الأُولىٰ «و هـديناه النجدين» حيث قلنا: إنّ النجدين هنا يرمزان إلى الخير و الشرّ، فهما يشبهان رمزي النور والظلمات في إشارتهما إلى الجانب الإيجابي و السلبي في السلوك.

بقي أنْ نتساءل عن السمة الفنّية لهذين الرمزين؟ و التأمّل يـقودنا إلى اسـتشفاف الرمزين النجدين الطريقين بأ نّهما مرتبطان بعملية التحرّك الإنساني بمدىٰ مهمّته العبادية، إنّه يتحرّك يمشي على الدرب حتّى يصل إلى المقرّ الذي يستهدفه، و هكـذا يـتحرّك عبادياً يمشي في طرقه حتّى وصل الى مقره الأُخروي : الجنّة و النار، رضـا الله تعالى أو غضبه.

١ـ البلد / ١٤ ـ ١٠.

إذن: لا حاجة إلى مزيد من التحليل الفنّي لرمزي النجدين، لوضوحهما المشار إليه.

و لكن نتّجه إلى «الرمز، التمثيل» الصورتين المتداخلتين اللتين تتسمان بطرافة و اثارة ودهشة «فلا اقتحم العقبة و ماأدراكما العقبة». العقبة ـ كما قلنا ـ رمز أيضاً، لقد تكفّل النصّ بالإجابة عن تحليل هذا الرمز فنّياً، أوضح لنا بأنّ العقبة هي فكّ لرقبة... إلخ . و هذه الإجابة لم تحتجزنا من أنّ نشارك في عملية التأويل للنصّ حيث يمكننا أن نضيف جميع مفردات السلوك الخيّر إلى قائمة الرمز (العقبة)، و هكذا نجد أنفسنا أمام بنىً صورية طريفة، من حيث صياغتها و دلالتها، صياغة الصور في شكل تساؤل و إجابة الطرح هو «فلا اقتحم العقبة»، و التساؤل هو «ما أدراك ماالعقبة فك رقبة» حيث قلنا إنَّ التمثيل هو رصد لعلاقة بين طرفي الظاهرة، على نحو تجسيد و تمثيل أحدهما للآخر، فيما جسّدت العقبة معنى فكّ الرقبة، و في كلمة ثالثة، نحن أمام شكل نصّي و أمام شكل نقدي في آن واحد، حيث تكفّلت الصورة ـ كما كرّرنا ـ بأن تشرح نفسها بنفسها، و ذلك هو القمّة من الفنّ بالنحو الذي أوضحناه.

سورة القارعة

قال تعالى: ﴿يوم يكون الناسُ كالفراش المبثوث﴾[1].

النصّ أعلاه، يتضمّن صورة تشبيهية، كما هو واضح، و قد سبق أنْ لحظنا في سورة القمر تشبيهاً مماثلاً هو ﴿يخرجون من الأجداث كأنّهم جراد منتشر﴾[2].
طبيعياً، أنّ النصّ القرآني عندما يكرر صوراً مماثلة حينئذٍ فإنّ التكرار إمّا أن تتوافق مفرداته، فيكون من التكرار الذي يستهدف التأكيد على الشيء و إمّا أن يُضاف إلى التأكيد جانباً آخر هو رصد سمات أُخرىٰ أو متفاوتة، فيكون النصّ بهذه الإضافة أو التفاوت، يرصد سماتٍ يتطلّبها السياق، أو يستهدف من ذلك مجرد استكمال الرصد من خلال توزيعه على مجموعة النصوص، كما هو طابع كثير من المسائل المطروحة، سواء كانت في مستوىٰ العنصر الصوري أو الموضوعي بشكل عام.
هنا في النصّ الذي نواجهه نلحظ تفاوتاً بين التشبيهين للناس و هم يبعثون في اليوم الآخر مثل الجراد المنتشر، و قد تناولنا ذلك سابقاً، و الفراش المبثوث، و نتناوله الآن. ففضلاً عن التفاوت بين أداتي التشبيه «الكاف و كأن» نلحظ تفاوتاً بين موضوعي التشبيه، (المشبّه به) و هما: الجراد المنتشر و الفراش المبثوث، و نحن إذا غضضنا النظر عن التفسير الذاهب إلى أنَّ الفراش هو بمعنى الجراد، عندئذٍ نواجه الدلالة المألوفة له و هو الحشرة التي تتطاير حول السراج، و المهم هنا، هو ملاحظة جمالية التشبيه و تفاوته عن

١ـ القارعة / ٥.

٢ـ القمر / ٧.

التشبيه الأسبق الجراد المنتشر. و أوّل تفاوت بينهما هو أنَّ الانتشار هو غير البث، و ثانياً أنَّ حركة الجراد تنتهي إلى الأرض في نهاية المكان، بينا تنتهي إلى الضـوء فـي حـركة الفراش، و ثالثاً ثمّة سعة في المسافات التي يتحرّك الجراد فيها بالقياس إلى محدوديتها عند الفراش. إلخ، لكن ثمّة نقاط مشتركة هي عشوائية الحركة من جانب، و اضطرابها من جانب ثان، أو ارتطام بعضها مع الآخر من جانب ثالث... إلخ. و هي طوابع تتماثل مـع حركة انبعاث الناس في اليوم الآخر، بحيث يستطيع المتلقّي من خلال هذين التشبيهين ونحوهما أنْ يستخلص الانبعاثية يومئذٍ. بهذا يكون النصّ قد قدّم ملامح عامّة و متفاوتة تصبّ في رافد واحدٍ من الدلالة هي نمط الانبعاث و ما يواكبه من حركة و هول بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الفيل

قال تعالى: (فجعلهم كعصف مأكول)[١].

الصورة تتحدّث ـ كما هو ملاحظ ـ عن الجزاء الدنيوي لأصحاب الفيل الذين توجّهوا إلى هدم الكعبة، حيث أرسلت السماء عليهم طيراً أبابيل ترميهم بحجارة من سجّيل حتّى أصبحوا كعصف مأكول.

و يهمّنا من النصّ صورته التشبيهية «كعصف مأكول» فما هي السمات الفنّية فيه؟ النصوص المفسّرة تقول: إنّ الحجر لم يصب أحداً إلّا خرج من الجانب الآخر من عضوه، أو إلّا و سبّب له حكّة يتساقط لحمه من خلالها، و أمّا ما كان منهما فإنّ الحصيلة المترتّبة على ذلك هي أنّ الكلام المذكور جعل القوم كعصف مأكول، لكن: ما هو المقصود بالعصف و بالمأكول؟ النصوص المفسّرة تقول: إنّ العصف هو (نبت قد أكلته الدوابّ ثمّ راثته فديست و تفرقت أجزاؤه) العضو الذي يقطع أو يقع فيه الأكال. و المهم هو التشبيه بما يؤكل و يراث أو بما وقع فيه الأكال، و في الحالتين، فإنّ الصورة تظلّ من الإثارة بمكان، من حيث المظهر الخارجي من جانب، و من حيث النهاية الكسيحة من جانب آخر.

أمّا من حيث النهاية الكسيحة فيكفي أنَّ كلّاً من الروث أو النبت الأكيل يجسّد تلاشي الشيء و فقدانه لكلّ خصوصياته الحيّة،... و أمّا من حيث المظهر الخارجي فإنّ السمة البائسة تظلّ هي الملفتة للنظر، و هل ثمّة مظهر مثل الروث أو النبت الأكيل

١ـ الفيل / ٥.

يستدعي الرثاء و الإشفاق عليه، من حيث الفقدان للحيوية؟ بَيد أنّ الأهمّ من ذلك هو التناسب بين الصورة، وبين موضوعها، حيث إنّ الموضوع هو هدم الكعبة من خلال الزحف إليها. و نحن إذا دقّقنا النظر في النصوص القرآنية الكريمة التي تجسّد إقدام الباغين لحظنا أنَّ الجزاءات التي رسمتها النصوص المذكورة متفاوتة أو متماثلة في تحديد النهايات للمنحرفين، إلّا أنّها لم تشبّه بالعصف المأكول إلّا هذه الفئة المنحرفة، حيث نحتمل فنّياً تناسب الموضوع و أجزائه هنا،... إنَّ حركة هذه الفئة قد اقترنت بنوايا خاصّة و بعملية زحف. و كلّ واحدة منهما تستتبع نهاية متجانسة مع طبيعتها، فالنّية أو القصد هو (الهدم) لأعظم محالّ اللّه تعالى، و الحركة هي عملية عسكرية مقترنة بعرض العضلات، و حينئذٍ فإنّ الجزاء متطلّب ترسّم معالم الهزيمة في الصورة بنحوٍ خاصٍّ يتناغم مع ذلك، فالتفتيت بالنسبة إلى الروث أو الأكال يتقابل مع جمع الحشد العسكري ونهايته، و الروث أو أكيل النبت، في مظهره المذلّ و البائس و القذر، يتقابل مع غرور القوم ونواياهم و غطرستهم... إلخ.

إذن : أمكننا أن نلحظ بوضوحٍ مدىٰ جمالية هذه الصورة مع موضوعها بالنحو الذي تقدّم حديثنا عنه.

فهرس الآيات

الفهرس